JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL

RETRATOS

DEL

MUSEO DEL PRADO

POR

J. ALLENDE-SALAZAR

Y

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN

MADRID.—J. COSANO.—1919.

JUNTA DE ICONOGRAFÍA NACIONAL

MEMORIA PREMIADA EN EL CONCURSO DE 1914

RETRATOS DEL MUSEO DEL PRADO

IDENTIFICACIÓN Y RECTIFICACIONES

POR

J. ALLENDE-SALAZAR

Y

F. J. SANCHEZ CANTÓN

(CON 90 ILUSTRACIONES)

MADRID
IMPRENTA DE JULIO COSANO
1919

La Junta de Iconografía Nacional, en 15 de junio de 1914, abrió concurso para premiar la mejor Memoria que se le presentase referente a la identificación de los personajes españoles cuyos retratos figuran como anónimos en el Museo del Prado o están erróneamente designados con nombres que no les corresponden.

Presentada a dicho concurso esta que hoy sale a luz, la Junta otorgó el premio a los autores, D. Juan Allende-Salazar y D. Francisco Javier Sánchez Cantón, y, con arreglo a las bases de la convocatoria, acordó también que fuese impresa. Pero dejando a los autores la responsabilidad de sus juicios y afirmaciones, que si en lo plenamente probado puede aceptar, no debe compartir en lo meramente conjetural y supuesto.

De esta suerte, considera la Junta que sanciona el mérito del trabajo premiado, y procura que el fruto de las investigaciones en él contenidas sea útil a quienes cultivan este linaje de estudios y a la cultura patria.

AL LECTOR

No se ignora que buena parte de los cuadros, y en especial, de los retratos del Prado, procede de las colecciones reales: por su origen, debe considerarse el Museo como una verdadera galería de familia. A la luz de esta idea, se simplifica la solución de un sinnúmero de problemas iconográficos.

Un carácter: la intimidad, común a la mayoría de los retratos del Prado, confirma el sello familiar de la colección; y este carácter no es exclusivo de los retratos españoles, pues los mismos extranjeros anteriores al siglo XVIII son en el Museo sobrios y recogidos. En los nuestros, no es menester señalar que faltan uniformes, coronas, hábitos ostentosos, como el de los caballeros del Toisón..., porque no ya en los tiempos austeros de Felipe II—ropa negra, lechuguilla de lienzo, rosario—, sino en los rumbosos días del Buen Retiro, o en el siglo galante, cuando la influencia de los Luises de Francia trae a la Corte de España ecos de Versalles, siempre son los retratos españoles recuerdos familiares, del hijo ausente, de la novia, del nieto distante. El contraste entre lo español y lo extranjero se ve claro, cuando se comparan la familia de Felipe IV en *Las Meninas* y la de Felipe V en el cuadro de Van Loo; y es de notar cómo lucha impotente contra el espíritu francés el genio nacional en *La familia de Carlos IV*, de Goya.

Esta nota íntima, familiar, que se observa en la colección iconográfica de Palacio la convierte en singular sucesión de veraces documentos psicológicos. De aquí, que el averiguar quiénes son los retratados en el Prado ofrezca sugestivo encanto a los aficionados al Arte y a la Historia; el retrato de un desconocido, sólo en cuanto realización de belleza puede interesar; la identificación acrece su valor con las sugestiones que despiertan en nosotros el conocer el nombre y la vida del personaje; y si esto sucede con una creación artística, cuando se trata de un retrato mediocre o malo, diríase nace una nueva obra, adquiere entonces una fuerza emotiva antes insospechada.

Comprendiéndolo así, la Junta de Iconografía Nacional convocó su primer concurso el año 1914, para premiar un trabajo en el que se identificasen retratos de desconocidos del Museo del Prado, y se rectificasen los mal identificados o erróneamente atribuídos; a este certamen presentamos unos centenares de notas, que obtuvieron el premio, que desde el primer momento lo consideramos un estímulo, no una sanción; por ello, proseguimos reuniendo noticias; su conjunto forma el presente volumen.

Sirvió de punto de partida a nuestro trabajo, la décima edición del *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado* (Madrid, 1910); números, títulos extractados, atribuciones y medidas; en suma, los encabezamientos de las papeletas que siguen, de él están puntualmente copiados.

De tres principales fuentes nos hemos valido para este estudio: los Inventarios de los palacios reales,

las colecciones de grabados y medallas y los retratos de Museos y Galerías nacionales y del extranjero, aparte del correspondiente aparato bibliográfico, limitado por la escasez de libros de arte, que es baldón de las bibliotecas de Madrid, exceptuando en parte ya la del Senado.

Con los Inventarios palatinos hemos logrado numerosas rectificaciones, en buena parte seguras y convincentes; pero estos documentos son peores cuanto más modernos, y prometen más que dan; en todos, los errores abundan—ya atribuciones infundadas, ya errores de medidas, por haberse calculado a ojo, ya, en fin, estar hoy reducido a busto o simple cabeza lienzo que fué cuerpo entero antes de los terribles incendios del Pardo o del Alcázar de Madrid—, sin contar con que su consulta es siempre labor de paciencia y entretenimiento.

Dos inconvenientes tocará quien haya de internarse en la selva de los grabados y las medallas: el primero, la escasa fidelidad al retratar del grabador o el medallista; y el segundo, que la fuente más pura de identificaciones—los retratos que figuran en libros que no sean exclusivamente de índole iconográfica—hasta ahora apenas se ha utilizado y falta toda suerte de camino en este dédalo; urge la formación de un índice de retratos en viejos libros españoles, y para esta obra, algunos materiales hemos reunido.

Queda, por fin, la tercera de las grandes fuentes que hubimos de poner a contribución para nuestro estudio: la de los retratos de Museos y colecciones; la dificultad que impide el fructífero aprovechamiento de tan importante venero—además de la exigüidad de medios gráficos de que en Madrid se dispone—, es-

triba en algo que será la desesperación, sin cura posible, de cuantos se dediquen a la Iconografía: nos referimos al escaso *parecido* de muchos retratos pintados, causa de que a veces no concuerden los de la misma persona, aun siendo obras de un solo artista y de años no distantes; esta dificultad toca los linderos de lo imposible cuando se estudian pintores aduladores, como Van Dyck, o como nuestro Mayno (según donoso cuento de Jusepe Martínez), y no hablemos de aquellos otros que, como Céspedes, creían que un retrato no había de parecerse, y todo el negocio estaba en hacer una cabeza valiente; porque con éstos, el iconólogo no encuentra medio razonable de entenderse.

En forma de papeletas separadas nos ocupamos de los cuadros acerca de los cuales alguna novedad o antigualla olvidada podemos aportar; no nos reducimos a anotar la noticia que rectifique la identificación o la atribución, sino que, aun a trueque de parecer enojosos, acumulamos cuantos datos hayan de servir para la formación del expediente particular que de cada uno de los cuadros del Museo del Prado debe formarse.

Los juicios en materias artísticas, por la misma carencia de pruebas materiales y demostraciones inconcusas, han de fundamentarse en todas las noticias que se puedan reunir, hasta en aquellas que una crítica con pedantes pretensiones técnicas y estéticas finge despreciar. Creemos que el estudio de una obra de arte ha de ser técnico y estético; pero si se hace sin base histórica, erudita, sin el conocimiento de las últimas minucias, será construcción sin cimientos, que la menor investigación puede derrumbar: Rus-

kin, en *The Bible of Amiens,* ideó una falsa teoría de la decadencia del gótico, por ignorar que el presbiterio se edificó después de la nave de la prodigiosa catedral, ¡y era Ruskin! Pero claro está que el crítico de arte no ha de detenerse en el detalle, en la noticia; fuera quedar reducido el arquitecto a cantero; mas tampoco el constructor ha de huir, y menos prescindir, del que tallado le trae el bloque, ni siquiera del que burdamente lo corta en la cantera; sin tales ayudantes, los edificios no podrían construirse jamás. En las papeletas que siguen—ordenadas según sistema ampliamente cronológico, agrupando los retratos de un mismo personaje, aunque sean de fechas separadas—, apenas si en algún caso hemos intentado salir del modesto papel de aportadores de noticias; tal vez en alguna ocasión, atraídos por lo sugestivo del tema, nos lanzamos a enunciar juicios artísticos y teorías, pero muy contadas veces, por creer que en trabajos de cierta índole, y más si son, como éste, hechos en colaboración, las ideas críticas sólo con parsimonia han de declararse.

No nos hemos limitado a proponer las rectificaciones indudables, sino que nos atrevemos a apuntar todas las suposiciones más o menos probables—no ocultando nunca los fundamentos que para ello hemos tenido—y toda sugestión que futuros estudios puedan confirmar o rectificar; con efusión deseamos y buscamos que se nos rectifique, y nosotros mismos procuraremos rectificarnos sin descanso. El enunciado de un error puede ser camino de la verdad, y aun la misma equivocada identificación, origen de un esclarecimiento, llamando hacia el retrato la atención distraída; y, por lo menos, es una

especie de denominación que aisla y define y concreta el cuadro y evita las confusiones que nacen al tener que citar así una pintura: «Retrato de una dama joven desconocida. Parece como recién entrada en la adolescencia; lleva traje de principio del siglo XVII... y el cabello, a menudos rizos arremangado, etc., etc., (número 1977, antes 1934, antes 1756)».

La utilidad que este trabajo puede reportar, débese, en primer término, a la Junta de Iconografía, que no sólo lo premió, sino que acordó su publicación y dirigió todo lo concerniente a la presentación artística y material del libro; y no se han de callar las facilidades que nos concedió el Museo, y en especial su secretario, nuestro querido amigo, D. Pedro Beroqui; gracias al manejo constante del inventario fotográfico del Prado, que pocos Museos poseen, no es tan deficiente este libro; no menores bondades tuvieron con nosotros los encargados de la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional; y fuera cuento de nunca acabar si nombráramos en esta página a todas las personas que, con sus noticias y consejos, se han hecho acreedoras a nuestra gratitud; hablen otros de escollos y dificultades; nosotros sólo podemos recordar servicios y atenciones.

Hemos procurado huir de toda acritud al rectificar los errores del *Catálogo* y de quienes se han ocupado de los retratos del Museo; a pesar de ello, alguna vez, quizá, pasamos la marca y resulta violenta la frase; acháquense las estridencias, si las hubiere, no a desconsideración, que fuera imperdonable, y más en España, donde los que escriben de Historia del Arte llevan por móviles el patriotismo y el desinterés — pues no llegó a arraigar en nuestro

suelo la planta maldita del *crítico comerciante*—, sino a inhabilidad de expresión, nada extraña en quienes ni son literatos, ni nacieron en Castilla; sirva esto de disculpa a las faltas contra la pureza y propiedad de nuestra lengua que abundan en las páginas que siguen.

También hemos de pedir indulgencia por la *arquitectura* de este estudio, que se presenta sin aquella bien concertada ordenanza que es gala de los libros acabados; nuestro trabajo ha de considerarse como un centón, en el que, por caso, hay algunas papeletas construídas.

La armonía en la composición, siempre difícil, es punto menos que inasequible en obras escritas por dos autores; con los datos aportados se podría hacer un libro; nosotros sólo logramos una *silva* de cansada *lección*, falta de aquella armonía y claridad que definía así Fray Luis, en *Los nombres de Cristo:*

«Consiste la perfección de las cosas en que... se abrace y eslabone toda aquesta máquina..., y se reduzga a unidad la muchedumbre de sus diferencias, y quedando mezcladas, no se mezclen, y permaneciendo muchas, no lo sean; y para que extendiéndose y como desplegándose delante los ojos la variedad y diversidad, venza y reine y ponga su silla la unidad sobre todo».

Mayo, 1915, y diciembre, 1918.

PUBLICACIONES QUE SE CITAN EN ABREVIATURA

Beroqui.....	Adiciones y correcciones al *Catálogo* del Museo del Prado, por Pedro Beroqui.—(Tirada aparte del *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Valladolid, 1914-1918).
Boletín.....	Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1893-1918, Madrid.
Bryan.....	Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. London. G. Bell, 1915, 5 vols.
Catálogo.....	Catálogo de los cuadros del Museo del Prado, por D. Pedro Madrazo, décima edición. Madrid, 1910.
Catálogo extenso.....	Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado, de Madrid, por D. Pedro de Madrazo; parte primera: Escuelas italianas y españolas.—Madrid, 1872.
Catálogo francés.....	Catalogue des tableaux du Musée du Prado, par D. Pedro de Madrazo. Première édition française. Madrid, 1913.
Jahrb. K. Pr. Kunsts.	Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1880-1915 (Biblioteca del Centro de Estudios Históricos.)
Jahrb. Kunts. Sam. Viena.....	Jahrbuch der Kunst historischen sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. 1880-1912. (Bibliotecas Nacional y de Palacio.)
Wurzbach.....	Niederländisches Künstler-Lexikon... von Dr. Alfred von Wurzbach.—Wien und Leipzig, 1906.

RETRATOS DEL MUSEO DEL PRADO

IDENTIFICACIÓN Y RECTIFICACIONES

Núm. 1513.

EL MAESTRO DE FLEMALLE

UN RELIGIOSO CON HÁBITO PARDO... EN ORACIÓN

Alto, 1,01 × 0,47 ancho.

El fraile retratado es el franciscano alemán Enrique de Werl, natural del pueblecillo de este nombre, en el ducado de Westfalia, maestro de la Universidad de Colonia y provincial de su orden treinta y dos años, quien escribió, entre otros estudios, unos comentarios a las Sentencias de Pedro Lombardo y glosas a varios libros bíblicos; influyó, por sus dotes de orador y polemista, en el concilio de Basilea, y falleció el año 1461 en Osnabrück. (Cf. Hugo von Tschudi: *Der Meister von Flemalle,* en el *Jahrb. K. Pr. Kunsts.,* tomo XIX, 1898, págs. 8-34.)

Declara la fecha (1438) y el personaje representado en esta tabla, un mutilado letrero que Tschudi interpreta así: «Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem... depingi minister henricus Werlis magister coloniensis».

Este cuadro y su pareja (núm. 1514 del Prado) se han atribuído a los Van Eyck, Petrus Christus y Van der Weyden; pero hoy la crítica reconoce son del mismo autor del tríptico, propiedad de los condes de Merode, y del grupo de tablas del Museo de Francfort, que se cree proceden de Flemalle, aldea cercana a Lieja. Se identificó conjeturalmente al maestro de Flemalle o de Merode con el pintor Jacques Daret; mas las obras (algunas en el

Museo de Berlín) que este artista ejecutó para la abadía de San Vaast de Arras son imitaciones tan manifiestas de las pinturas de Flemalle, que recordando fué Daret (como también Van der Weyden) discípulo de Robert Campin, el crítico belga que mejor ha estudiado los primitivos flamencos, M. Georges Hulin de Loo, en el *Burlington Magazine* (julio de 1909), con razones ya generalmente aceptadas, demuestra que el maestro de Flemalle es Robert Campin, pintor oriundo de Mastricht, que nació hacia 1375 (según Wurzbach), trabajó en Tournai muchos años y murió el 26 de abril de 1444.

Hay reproducciones del retrato de Werl en el lugar citado del *Jahrb. K. Pr. Kunsts.* y en las ediciones ilustradas del *Catálogo* del Museo del Prado.

Núm. 2048.

JERÓNIMO VAN AEKEN, EL BOSCO
LOS DONADORES CON SUS PATRONOS

1,33 de alto.

Los donadores de este hermoso tríptico, según Justi (*«Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien», Jahrb. K. Pr. Kunsts.* 1889, tomo X, págs. 121-144) y Wurzbach (I, pág. 148), son dos personas de la familia Scheyven; pero Paul Lafond, en su reciente obra acerca del Bosco (Bruselas, Van Oest, 1914), afirma que los escudos, que tras los retratados se ostentan, corresponden a los linajes de Brouckhorst y de Bosschuyse.

Ya Justi advirtió que la santa de la portezuela derecha no es Santa Bárbara, sino Santa Inés, como lo indica el cordero que se ve en el paisaje.

Perteneció esta obra, la mejor de su autor, firmada, aunque el *Catálogo* no lo advierte, al monasterio del Escorial, como demuestran: la cita del P. Sigüenza (edición príncipe, tomo III, p. 838) y la del P. Santos (edición de Madrid, 1698, folio 93), en la capilla del colegio «La Adoración de los Reyes..., original del Bosco, muy bueno»; en tiempo de Ponz *(Viaje...,* II, pág. 149) estaba en la iglesia vieja.

Reproducido este tríptico, del que abundan las copias en el *Catálogo* del Museo del Prado, en la *Gazette des Beaux-Arts,* 1893, II, pág. 232-33, y en el *Jahrb. Kunsts. Sam.* Viena, XIX (1898), pág. 290.

Núm. 2179.

DURERO

RETRATO DEL AUTOR

0,52 × 0,41.

Pintó este auto-retrato a los veintiséis años de edad, según el letrero que hay en la tabla, bajo el alfeizar de la ventana, que dice así:

«1498 | Das malt Ich nach meiner gestalt | Ich war sex und zwanzig jor alt | Albrecht Dürer» (sigue su conocido monograma).

Al decir del *Catálogo,* esta obra maestra «es copia del retrato que existe en la Galería degli Uffizi; parece a algunos dudosa su autenticidad, a pesar de la inscripción». Tal afirmación — rectificada, en parte, en la edición francesa—es completamente infundada: la tabla de Florencia es una mediana copia del original del Prado, según opinan todos los buenos biógrafos de Durero.

Publicado en los *Catálogos* ilustrados: en el «*Durero*» del *Klassiker der Kunst,* etc.

Hay de este retrato en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional una bella estampa del siglo XVIII, dibujada por G. Dom. Ferreti y grabada por M. Preissler.

SIN CATALOGAR

FELIPE I DE ESPAÑA

En el Museo del Prado se expone una tabla, que, según su cartela, es retrato de Felipe el Hermoso, afirmación que parece corroborar una partida del Inventario de Palacio de 1600, que la describe puntualmente. Mas, al reparar que el joven retratado lleva en la gorra una medalla con el letrero «*Sancta Margarita, ora pro nobis*» y el dragón, símbolo de esta santa, nos extrañó que el marido de Doña Juana *la Loca* usase el emblema de su hermana Margarita de Saboya, por ser costumbre ostentasen tales divisas los esposos o los enamorados, como recuerdan estos versos del *Sermón de Amores,* de Cristóbal de Castillejo:

¡Oh, qué disforme manera
De querer,
Es en la gorra traer
Cualquier hombre,
La primer letra del nombre
De la dama!

Comparando este retrato y otra réplica mejor que posee el marqués de Cerralbo, con los auténticos de Felipe el Hermoso, v. gr., la copia del pintado por Bernardo Strigel (Academia de San Fernando), el tríptico procedente de Zierickzee (Museo de Bruselas), etc., etc., se observa que en todos ellos, antes de que a mediados del

siglo XVI los artistas idealizasen el rostro de Felipe I, no tan hermoso cual la fama asegura, tiene éste la cara más larga, la barbilla más saliente y puntiaguda, y diferente la expresión de la cara y aun el color de los ojos.

En cambio, los retratos de su cuñado Filiberto II de Saboya, llamado también el Hermoso, por ejemplo, la medalla hecha por J. Marende en 1502 y el pintado en una vidriera de la iglesia de Brou (V. Nodet: *L'eglise de Brou,* París, 1911, pág. 17) se asemejan bastante a la tabla del Prado, que probablemente es copia, sin más variante que la supresión del almohadón, de un retrato de Filiberto que en el inventario, hecho en 1523, de los cuadros de su viuda, se describe así: «Ung tableau de la pourtraiture de feu monseigneur de Savoie, mary de Madame, que Dieu pardoint, habillé d'une robe de velours cramoisi fourrée de martre, pourpoint de drapt d'or et casaquin de satin broché, tenant une paire de gands en sa main appuyé sur ung coussin». Wurzbach (II, página 196) cree que este retrato es el que Margarita de Saboya pagó a su pintor Mostaert (1475-1555).

A la tabla que estudiamos acaso se refiera la siguiente partida del inventario del Pardo, hecho el 21 de enero de 1614: «Otro retrato de medio cuerpo, pintado al olio, que es del duque de Savoya Filiberto, vestido a lo antiguo».

Filiberto II, hijo primogénito de Felipe II de Saboya, y esposo de Margarita, la viuda del malogrado hijo de los Reyes Católicos, nació el 10 de abril de 1480 en Pont d'Ains (Bresse) y falleció en el mismo pueblo el 10 de setiembre de 1504.

Publícase el supuesto retrato de Felipe el Hermoso en la pág. 136 del tomo de 1914 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* y en la pág. 22 de *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España,* por Francisco Javier Sánchez y Cantón (Madrid, 1916).

Núm. 1280.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
DOÑA JUANA LA LOCA (1479-1555)

1,10 × 1.

Creemos es copia, con variantes (supresión del fondo de paisaje, corpiño de distinto color, etc.) del retrato, pareja del de su marido en el Museo de Bruselas, número 557, que en el *Catalogue abrégé des tableaux du Musée de Bruxelles,* por A. J. Wauters, 8.ª edic., Bruselas, 1911, se atribuyen a Miguel Sitium, aunque con más probabilidad han de considerarse como obras de Jacques Van Lathem, pintor de Cámara de Felipe el Hermoso, con el que estuvo en España. Era Lathem maestro de la Gilda de Amberes, desde 1493, trabajaba aún en 1522.

Análogas a esta mala copia, pero mejores, son las de la colección Valencia de Don Juan (aún en el Museo Arqueológico), y la del marqués de Santillana, reproducida en *La Pintura en Madrid,* de Sentenach, pág. 15.

Núm. 1934.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI
ÁLVARO DÁVILA..., ANTE LA VIRGEN

0,60 × 0,78.—Lámina I.

El mariscal Álvaro Dávila, camarero de Fernando el de Antequera, murió en el primer tercio del siglo XV, y no podía usar los blasones de Valderrábano, bandas azules en campo de plata, ni los veros de los Quiñones, que, además de los seis roeles azules de los Ávilas, cubren su

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Retrato orante de Hernán Gomez Dávila

Escuela de Gerard David

CATÁLOGO DEL PRADO N.º 1934: EL MARISCAL ALVARO DAVILA: ESCUELA FLAMENCA, SIGLO XVI.

cota de armas; esto prueba no es el retratado, como el *Catálogo* afirma, el fundador de San Francisco de Ávila.

No en la capilla mayor de dicho convento—soberbia construcción gótica, hoy en próxima y vergonzosa ruina, convertida en aprisco y estercolero—, sino en la preciosa lateral ochavada, alternan, en igual forma que en la sobrevesta del arrodillado caballero, los mismos cuarteles, excepto el de Quiñones; no es, por tanto, el retratado el fundador D. Fernando de Valderrábano y de Guzmán; es su deudo, Hernán Gómez Dávila, hijo mayor de Gonzalo Dávila y Leonor de Quiñones, nieto del licenciado Pedro González de Valderrábano — uno de los jueces de D. Álvaro de Luna — y Juana Dávila.

Ariz, en su *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila* (Alcalá, 1607, pág. 33 de la parte III), copia la inscripción sepulcral de nuestro caballero de «una tabla de pincel de su capilla» — con toda seguridad letrero de la del Prado—, que decía así:

«Aquí yace Hernán Gómez Dávila, cauallero, Décimo tercero señor de Navamorcuende y Villatoro, que fué muerto, en servicio de los Reyes Católicos, en el Ducado de Gueldres, en la villa de Vando (1), en un combate acordado que se dió viernes 7 de nouiembre de 1511, fué trasladado de San Francisco de Malinas, año 1516.»

El mismo Ariz (parte IV, pág. 6 y 7) dice: «Fué Hernán Gómez Dávila maestresala de los Reyes Católicos, y estuvo casado con D.ª Brianda de la Cueva, hija del Duque de Alburquerque», D. Beltrán de la Cueva; la escritura de dote es de 1488; no tuvieron hijos. (V. Rodríguez Villa: *Don Beltrán de la Cueva,* Madrid, 1881, pág. 132.)

---

(1) Zurita *(Historia de D. Hernando el Católico,* Zaragoza, 1670, libro IX, cap. XXXIV, pág. 252) habla de esta guerra, y llama a esta plaza Venloa.

¿Vino la tabla de Flandes, quizá con los restos de Hernán Gómez, en 1516? ¿Se pintó en España? A lo segundo nos inclinamos más: el escaso primor con que están pintados el casco y la espada, la misma composición que parece indicar un cuadro de exvoto concebido para el lugar de la sepultura, sin contar el colorido y otros detalles, inducen a clasificarla como una tabla hispano-flamenca; es clara su procedencia de Gerard David, pero no se la puede agrupar entre las obras del maestro de Segovia—el problemático Ambrosio Benson—, ni entre las que llevan el nombre, también con escasa seguridad, de Adrián Isembrandt. Una Virgen igual a la de esta tabla es la del núm. 1932 del Prado, quizá más italianizante, que Friedlander *(Jahrb. K. Pr. Kunsts.*, XXX, página 23) dice recuerda el estilo van Orley, en su primera época.

Estuvo en el Museo de la Trinidad (V. *Catálogo,* número 943, pág. 239), atribuída, con dudas, a Lucas de Leyden.

Creemos no se ha publicado hasta hoy este interesantísimo cuadro.

Núm. 504.

COPIA DE LEONARDO DE VINCI
MONA LISA... LA GIOCONDA
0,76 × 0,37.

Según unos, Mona Lisa es una napolitana de la familia Gherardini, nacida en 1495, casada con uno de los «doce Buonnomini de Florencia», llamado Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo; según otros (M. Poggi: *El Marzocco,* 21 diciembre 1913), es una florentina que nació en 1479: hija de Antón María di Noldo Ghe-

rardini; otros, en fin (Coppier: *Les Arts*, 1914, pág. 1-9), sostienen no es un retrato, «sino la ideal concepción del más grande maestro del Renacimiento».

La fecha en que se pintó, si se acepta el criterio de Coppier, parece fué la de 1512 por encargo de Julián de Médicis. (Véase Malaguzzi Valeri: *La corte di Lodovico il Moro*, Milán-Hœpli, 1915, tomo II, 574 y ss.)

La tabla del Prado es quizá el «retrato de una mujer risueña» mencionado en los viejos inventarios de Palacio; se tenía por los críticos como réplica de la del Louvre; después se la supuso copia de mano neerlandesa; no faltando modernamente algún escritor (como D. José de Armas), que se atrevió a indicar que la del Louvre es copia de la de Madrid.

Núm. 2113.

ESCUELA ALEMANA DEL SIGLO XV

EL EMPERADOR MAXIMILIANO I (1459-1519)

0,50 × 0,35.

Esta tabla procede de un original perdido, del que hay varias copias, una de ellas fechada en 1510. Los mejores ejemplares, el núm. 659 del Museo de Viena y el perteneciente a M. Kleinberger, se publican en *Les chefs d'oeuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'or* (Bruxelles, Van Oest, 1908), pág. 26.

El *Catálogo* del Museo de Viena atribuye este retrato — ignoramos las razones — a Lucas de Leyden (1494 (?)-1533); pero modernamente se ha supuesto que es obra del Maestro de la Muerte de María. Los retratos de Maximiliano I, pintados por Ambrosio de Predis y Durero, son de tipo muy diferente.

Núm. 299.

RAFAEL

EL CARDENAL ALIDOSIO

0,78 × 0,61.

El nombre del cardenal retratado en esta maravillosa tabla continúa siendo un misterio; se han lanzado ya tantas hipótesis, que apenas queda purpurado de los primeros años del siglo XVI, que no se haya pretendido identificar con éste, que desde una sala del Museo del Prado desafía fríamente a cuantos intentan descubrir su incógnito. Durante meses creímos lograda su identificación; pero nuevos elementos de juicio redujeron nuestra suposición a los mismos términos de probabilidad que la mayor parte de las anteriores. Por ello habremos de limitarnos a enumerar las hipótesis hasta hoy presentadas y las razones que hay para desecharlas.

Parece fué adquirida esta pintura por Carlos IV, y su asiento se lee en el Inventario de Aranjuez de 1818 en la Pieza de Trucos, como retrato del cardenal Granvela, de mano de Antonio Moro; tan peregrinas noticias, que huelga rectificar, las da un letrero viejo en el revés del cuadro.

En 1834 lo grabó Ludwig Grüner, poniéndole por rótulo «Julio de Médicis», después Papa con el nombre de Clemente VII; la sola comparación con su retrato, pintado por el mismo Rafael al lado de León X, en el famoso cuadro del Palacio Pitti, echa por tierra la suposición. (Durrer confunde a Julio con Julián de Médicis, duque de Nemours, que no fué nunca Cardenal.)

En 1839, Passavant, en su *Rafael von Urbino,* sostuvo la idea de que era el cardenal Dovizio Bibbiena, considerando copia del del Prado el del Pitti de Florencia; fué aceptada por Burkhardt, en su *Cicerone* (tomo II, pági-

na 679 de la edición París-Didot); por Müntz, en su *Raphael*, y por Woltmann y Woermann, en su *Geschichte der Malerei*, 1882, tomo II; pero ni la nariz ni el arco ciliar del autor de la *Calandria* convienen con los del cardenal del Prado; el parecido se reduce a una analogía de composición.

Carderera sugirió a Madrazo, que quizá fuese el enigmático personaje el cardenal Alidosio, fundándose en el grabado que publica en su *Elogia* (edición de Basilea, 1575) el maldiciente Paulo Jovio, y una medalla que figura en el *Tresor de numismatique et de glyptique* (lámina XXXIII del tomo VI). Müntz adujo, como nuevo apoyo para esta hipótesis, un medallón del Louvre, atribuído al Francia *(Archivio stórico dell Arte*, año IV, 1891, páginas 328-332). Madrazo impugnó esta identificación (*Catálogo* extenso, pág. 341), notando en los retratos de Francesco Alidosio «un hombre de temperamento sanguíneo, aspecto franco, expansivo y constitución robusta, cabello crespo y ojos prominentes». Durrer agrega que este Cardenal murió en 1511, y el retrato del Prado parece posterior; y que su calavera, conservada en la Biblioteca Clasense de Rávena, es muy braquicéfala, y el retratado en Madrid es algo dolicocéfalo.

En 1891, Crowe y Cavalcaselle *(Raffaello*, Florencia, página 132) insinuaron la idea de que fuese Inocencio Cibo, sin alegar razón alguna convincente, y no reparando que Cibo, en 1520, tenía veintinueve años, y el del Prado, en esa fecha (la de la muerte de Rafael), pasaría de los cuarenta.

En 1893, Hymans *(Gazette des Beaux-Arts*, tomo I, página 211) se inclina a creer que el retratado es el cardenal Silvio Passerini, por la semejanza con la que se creía efigie suya en el Museo de Nápoles; innegable es el parecido: no conocemos otro retrato que más se le acerque; sin embargo, por su mismo autor fué abandonada

esta hipótesis, y en el *Burlington Magazine* (noviembre de 1911) lanza la suposición de que es Scaramuccia Trivulzio, sin razón de peso que la abone, trayendo por toda base la comparación con una medalla que nada prueba.

En 1913, Robert Durrer (*Monatshefte für Kunstwissenschaft,* enero, págs. 1-17), en documentado trabajo, donde inserta una revisión de las anteriores *candidaturas*, análoga a la que hacemos, propone la identificación de nuestro cardenal con Matías Schinner, suizo, nacido hacia 1470, hijo de labradores, que vistió la púrpura en 1511, y que, después de una vida guerrera contra Francia, murió en 1522. La base iconográfica se reduce a la comparación con monedas que en nada se parecen al cardenal de Madrid, y el retrato que tuvo Paulo Jovio en su Museo — pues los demás de éste proceden —; la semejanza es puramente de impresión, y no resiste al menor análisis; sólo, quizá, en la boca hay un pequeño recuerdo; la osatura de las cuencas de los ojos, las cejas, la nariz, la barbilla, los párpados, se diferencian tanto, que ni con la mejor voluntad pueden tenerse por de una misma persona, sin contar los datos psicológicos, que, cuando de retratos se habla, no son para olvidados.

Hasta aquí las identificaciones que a nuestra noticia han llegado. Viendo que ninguna era satisfactoria, quisimos también aportar una nueva; y revisando fotografías de los frescos pintados por Rafael en la «*Stanza della Segnatura*», en el de «Las Decretales», creímos reconocer las finas facciones del cardenal del Prado, en el primero de la izquierda del grupo de eclesiásticos y dignatarios que rodea a Julio II. Por Vasari vinimos en conocimiento (tomo IV, pág. 333 de la edición de Milanesi de las «*Vite*») de que el retratado en tal lugar del fresco era Antonio Ciocchi, del Monte Sansavino, Obispo,

en 1503, de Città di Castello; para esta ciudad pintó Rafael el Crucifijo, hoy en la colección Mond, de Londres, y en 1504, el célebre *Sposalizio*, gala hoy del Museo de Milán, y el San Nicolás de Tolentino; Ciochi intervino en el encargo de la Madona de San Sixto; la relación del artista y el obispo queda señalada. En 1506 pasó Monte a la sede arzobispal de Manfredonia, en el reino de Nápoles; cardenal desde 1511, vivió en Roma rodeado de artistas, a quienes protegía con largueza, especialmente a su paisano el Sansovino; estuvo a punto de ser Papa —según Pastor—en el cónclave que eligió a Clemente VII, y murió, de setenta y dos años, en 1533. Retratos suyos: se sabe le hizo el Vasari dos («*Opere*», t. VIII, págs. 137 y 171, ed. citada), y se atribuyen otros dos al Piombo (publicado uno en el libro dedicado a este pintor por G. Bernardini; Bérgamo, 1908, pág. 85); desconocidos para nosotros los de Vasari, el del Piombo coincide con el del Prado en cierto aire total, como el del fresco. Pero el examen detenido de las facciones, y mucho más la comparación con los retratos posteriores (uno barbado ya, del Piombo, y un medallón atribuído a Sansovino, publicado en el *Jahrb. K. Pr. Kunsts)*, nos llevaron al convencimiento de que la nueva identificación tenía tan escasa base como la mayoría de las anteriores.

Al llegar a este punto, quizá debiéramos cerrar esta papeleta, pues lo único que se deduce de la larga enumeración es la negativa de que pueda ser el del Prado ninguno de los cardenales aducidos; sin embargo, insistiendo en el examen, se nos antoja ver alguna luz.

De todas las hipótesis hasta hoy aventuradas, la única, a nuestro parecer, con base iconográfica firme, es precisamente una que su propio autor abandonó a los pocos años de lanzada, y la abandonó de modo tan completo, que, como avergonzado de haberla un tiempo apadrinado, ni la mencionó al sugerir una nueva e infundada identificación.

Dicho queda que Hymans, en 1893, creyó haber dado con el misterioso cardenal, comparando el retrato con uno del Museo de Nápoles, que se decía ser el de Silvio Passarino; pasaron algunos años, y en 1911, el mismo erudito belga apoyaba un nuevo candidato, Scaramuccia Trivulzio, y ni declaraba por qué consideraba sin fundamento su anterior hipótesis. Sin embargo, nosotros, ignorando las razones que para tan absoluto abandono tuviera, creemos que el cardenal del Prado es muy probable sea el retratado en Nápoles.

Igual es el óvalo de la cara, que unos pómulos prominentes desfiguran; idénticos los arcos ciliares, y los ojos, de grandes y finos párpados, tienen la misma ambigua expresión; la boca, que un rictus contenido pliega, diríase en análogo momento psicológico se pintó; y sobre todo la nariz, curva y seguida, que en la frente nace, y sobre la boca, con una flexión, va a terminar, es el sello más personal del purpurado; y a tanto llegan las semejanzas, que, aunque de medio cuerpo y sentado el cardenal de Madrid, tiene de común con el de Nápoles un echarse hacia atrás de toda la figura, forzado por una conplexión no vulgar de pecho y hombros, y en los dos, la cabeza es pequeña en demasía.

La diferencia que más separa los dos retratos son las cejas, pobladas y fuertes en el napolitano, y que apenas si se adivinan en el del Prado; mas esto no es grave inconveniente: el cuadro de Nápoles es un Rafael auténtico, pero lleno de repintes; y no se olvide, además, que por esta época fué uso en Italia depilarse las cejas hombres y mujeres —recuérdese la Gioconda—; de ello da fe Baltasar Castiglione en su *Cortesano,* que Boscán hizo nuestro en un castellano incomparable

¿Quién es el retratado del Museo de Nápoles?

Difícil es la cuestión que suscita esta pregunta. Desde mediados del siglo pasado, se le venía considerando

como el cardenal Silvio Passerini, que fué creado miembro del Sacro Colegio por León X en 26 de junio de 1517; dándose cuenta Filangieri di Candida (*L'Arte*, marzo, 1901, pág. 128 y ss.) de que el cardenal del Museo de Nápoles figura pintado por Rafael en el fresco de «Las Decretales», a la izquierda de Julio II, demostró incontestablemente no podía ser Passerino; el argumento es irrefutable por razón de fechas. No lo son tanto los que a continuación expone, a pesar de los documentos aportados, para intentar la prueba de que es retrato de Alejandro Farnesio, muchos años después Papa con el nombre de Paulo III.

La base documental es, en verdad, abrumadora: el cuadro de Nápoles figura con seguridad en el Inventario de pinturas de Ranuccio Farnesio, en 1587 — no citado por Filangieri, pero sí en el *Catálogo* del Museo de Nápoles, 1911, núm. 120—, y en él se dice que el retratado es Paulo III siendo cardenal; inventarios posteriores repiten la atribución. Además, Filangieri apoya su hipótesis, en que es el cardenal del Museo napolitano el mismo personaje que está al lado de Julio II en el fresco de las «Decretales»; y que está retratado en este fresco Alejandro Farnesio, lo dice Vasari.

Hasta aquí no hay tropiezo alguno en el razonamiento; pero ya el identificar con Farnesio la figura del cardenal que, al lado izquierdo, coge la capa pontifical de Gregorio IX, representado en la figura de Julio II, es, por lo menos, aventurado. Vasari (*Vite*, IV, pág. 337) dice están en el fresco «Giovanni, cardinale de Medici assistente, que fu papa Leone; Antonio, cardinale di Monte, e Alessandro Farnese, cardinale, che fu poi papa Paolo III, *con altri ritrati*». Descontados León X y Antonio del Monte (el primero de la izquierda), quedan otros dos Cardenales, y, desde luego, se puede asegurar que si en tal traje está retratado en el fresco Paulo III, quizá

sea el que, en segundo término, asoma la cabeza, detrás de Juan de Médicis; pero en modo alguno creemos pueda ser el de la izquierda del Papa. A Paulo III le conocemos bien en retratos del Ticiano, claro está que en su vejez, cuando ceñía la tiara; pero los cambios y huellas que en un rostro imprimen los años, no es posible alteren radicalmente la forma de la nariz, que no arranca sin muesca, como en el retrato de Nápoles; ni en el arco de las cejas, de curva más abierta las del Papa; ni, en fin, la expresión de la mirada y aun los surcos nasolabiales; si a esto se agrega el aire general de la figura del Papa verdaderamente opuesto al del cardenal del Prado y al del Museo napolitano, y aun al del fresco de la «Segnatura», se llega a la convicción firme, de que, a pesar de todos los documentos y coincidencias, el cardenal de Nápoles y, según pretendemos, el de Madrid, no pueden ser efigie de Alejandro Farnesio.

En estos términos la cuestión, si atrevida es la tesis de identificar los retratados de Madrid y Nápoles, más lo será apuntar un nuevo nombre.

Durrer, en su citado estudio, publica una lista de trece Cardenales, entre los cuales—por razón de fechas, por no haber retratos o no oponerse a ello los conocidos y por residir en Italia—se ha de buscar al Cardenal del Prado; de esta relación pudieran suprimirse aún algunos de raza no latina.

Y entre los italianos, puestos a fantasear, nos place creer que el cardenal de Rafael ha de ser aquel Luis de Aragón, nieto del rey Ferrante de las Dos Sicilias, que nació en 1474; casi niño casó en 1492 con Battistina Cibo; viudo a los nueve meses y cardenal en 1494; viajó, por gusto unas veces y otras con misiones diplomáticas, por casi toda Europa; amador de las bellas pinturas, visita a Leonardo en Amboise; admira en Bruselas los tapices de Rafael; Julio II quiere elevarle al trono de Nápoles,

pues no fué ajeno, cuando joven, al ejercicio de las armas, y muere el 21 de enero de 1519 (1).

Le retrató Vasari (*Opere* VIII, p. 136) en el Palacio Vecchio de Florencia, en el fresco de la coronación de León X, en hábito de cardenal diácono.

Núm. 1304.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
¿TORQUEMADA? Y... SANTO TOMÁS
1,04 × 0,57

Esta tabla y seis más (números 1303, 1924 a 1929, 1933 y 1935) proceden del convento de Dominicos de Santa Cruz de Segovia, donde, en unión de un Calvario, que ignoramos dónde para hoy, formarían un retablo, al que no aluden Ponz ni Bosarte. El personaje retratado no es Fray Tomás de Torquemada, porque no sólo en nada se parece a los que se tienen por retratos auténticos suyos (el dominico arrodillado tras el Príncipe D. Juan en la tabla 1260 del Prado, por ejemplo), ni viste su hábito, sino que, además, el terrible inquisidor murió en 1498, veinte años antes, por lo menos, de pintarse esta tabla. Excusado es advertir que mayor desatino es suponerle al cardenal Fray Juan de Torquemada, ¡¡muerto en 1468!!

De no haber el inconveniente de no vestir el orante hábito dominicano, hubiéramosle identificado con probabilidad con el último confesor del Rey Católico, Fray To-

---

(1) «Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517-1518», por Antonio de Beatis. Friburgo, 1905.

más de Matienzo, que hizo grandes beneficios al convento, y a quien hubo de ofrecérsele una mitra, que humildemente rechazó — no se olvide que en esta tabla aparece la mitra en tierra, que siempre se consideró como indicación de tal hecho —; léese en el desatinado libro *Cueva de Santo Domingo en Segovia...*, por Fray Juan Navamuel, (Madrid; Diego Fernández de Arroyo, 1752, pág. 32): «mas llevóse consigo [Fernando V] a su confesor, que entonces era el superior de Santa Cruz, llamábase Fray Thomás de Matienzo, varón verdaderamente digno de las primeras honras, fué Provincial desta Provincia de España, y no quiso ser Obispo. Este le asistió a su muerte al gran Monarca, a quien dexó por uno de sus testamentarios».

En el *Catálogo* se hacía de estas tablas una curiosa clasificación: las 1303 y 1304 figuraban como de escuela española indeterminada, y las restantes, entre los anónimos de escuela flamenca, anotando extraños parentescos con un cuadro del Museo de Arras, atribuído al Barbalunga. El Sr. Beroqui, en sus *Adiciones,* corrige tan peregrinas combinaciones, agrupando certeramente todas ellas en la Escuela de Gerard David.

Son estas pinturas, características del artista que Justi llamó «el anónimo segoviano, discípulo de Gerard David»; del cual, la obra más importante es tal vez el gran tríptico de San Miguel, de la mentada ciudad. Bodenhausen y Hulin de Loo han creído descubrir el nombre de este artista interpretando el monograma AB que figura en una Adoración de los Reyes, de la colección Valencia de Don Juan (publicado en *Les Arts,* núm. 78), y en una Sagrada Familia del Museo Germánico de Nuremberg, fechada en 1527, como las iniciales de Ambrosio Benson, pintor originario de Italia, maestro de la Gilda de Brujas en 1519, muerto el 12 de enero de 1550, que consta documentalmente trabajó mucho para España, y al que se le atribuye, como obra característica, la «Dei

para Virgo», del Museo de Amberes. El Sr. Gómez Moreno, que tuvo ocasión de ver el cuadro de Valencia de Don Juan, duda sea de la misma mano que la tabla de Nuremberg.

No creemos se haya publicado nunca esta pintura; estuvo en el Museo de la Trinidad, pág. 196 del *Catálogo*, de Cruzada Villaamil.

Núm. 2180.

DURERO

RETRATO DE HOMBRE

0,50 × 0,36.

Thausing, en su libro acerca de Durero (edición de París, 1878, págs. 448-49), supuso que esta tabla representa a Hans Imhoff el Viejo (1461-1522), fundándose en la semejanza de ella con un grabado del siglo XVII. Tal conjetura se admitió por la mayoría de los críticos; pero Emil Reicke, en un estudio publicado en el *Jahrb. Kunsts Sam,* de Viena., t. XXX (1911), págs. 228-55, demuestra que dicho grabado no es retrato de Imhoff, ni se parece al cuadro del Prado.

Este retrato, acaso el mejor del artista de Nuremberg, debió pintarlo Durero, en 1521, durante su viaje a los Países Bajos, a juzgar por las analogías — hasta en la postura, peinado y sombrero — con el retrato de Van Orley (Museo de Dresde), y con otro, fechado el mismo año, que se conserva en el Museo Gardner de Boston.

Fotograbados en el *Catálogo* del Prado y en el *Dürer* de la serie *Klassiker der Kunst* (pág. 62 de la 3.ª edición).

Núm. 240.

LOTTO
UN DESPOSORIO
0,71 × 0,84.

Está fechado el año 1523, época en que Lorenzo Lotto residía en Bérgamo. Parece que en este cuadro están retratados un señor, Marsilio y su esposa, acaso miembros de la familia Cassotti o Casoto, en cuya casa de Bérgamo se describe en la *Notizia d'opera di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un Anonimo di quel tempo*, publicada por primera vez (Bassano, 1800) por Jacopo Morelli, conservador de la Biblioteca de San Marcos de Venecia.

Con notorio error repiten los *Catálogos* que el desposado «viste a la usanza del siglo XV»; pues su traje es el corriente en la época en que fué pintado el cuadro, y la extraña gorra que lleva es semejante a la usada por el retratado en un cuadro de Moretto, fechado en 1526, de la *National Gallery*, de Londres.

Reproducido en las ediciones ilustradas del Catálogo, en la *Gazette des Beaux-Arts* (1892, tomo II, pág. 49) y en *The Masterpieces of Lotto* (Gowans ed., Londres, 1909), pág. 24.

Números 1609-1610.

BAREND VAN ORLEY
PERSONAJES DESCONOCIDOS

Atribuyen los *Catálogos* del Museo a Bernardo Van Orley estas portezuelas de un oratorio; revisada la ex-

tensa nonografía sobre este artista, que Max Friedländer, acaso el mejor conocedor de la antigua pintura flamenca, ha insertado en el *Jahrb. K. Pr. Kunsts*, tomos XXIX y XXX, no encontramos mencionadas entre las obras auténticas de Van Orley estas dos tablas, en las que aparecen interesantísimos retratos orantes.

El fondo de paisaje es análogo a los cuadros de escuela del Bosco, atribuídos a Breughel *d'Enfer* en el Museo del Prado.

También el Sr. Beroqui *(Adiciones)* duda, con razón, sean de Van Orley estas tablas, que no sabemos se hayan publicado nunca.

Núm. 1688.

RUBENS

TOMÁS MORO, CANCILLER DE INGLATERRA

1,05 × 0,73.

Según el *Catálogo*, «parece tomado de algún retrato de Holbein».

Es una copia, algo agrandada y suprimiendo la cadena que se ostenta en el original, del primer retrato que Hans Holbein pintó al llegar a Inglaterra, en 1527, recomendado por Erasmo a su amigo Sir Tomás Moro (1480-1535).

La tabla de Holbein, que en 1727 pertenecía al duque de Orleans, se conserva ahora en la colección de Mr. Edward Hute (Londres). Mide 0,74 × 0,59, y está fotograbada en la pág. 69 del libro de Ganz *Hans Holbeim* (Stuttgart, 1912).

La copia del Prado data de los años 1630-35, según Max Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens* (Amberes, 1890), tomo IV, pág. 220, y hay fotograbado de ella en el tomito

Retratos de hombres célebres del Museo del Prado. Sesenta reproducciones de los mejores cuadros (Madrid, Fernando Fé, ed.; s. a.), pág. 55.

Núm. 1320.

CARVALHO

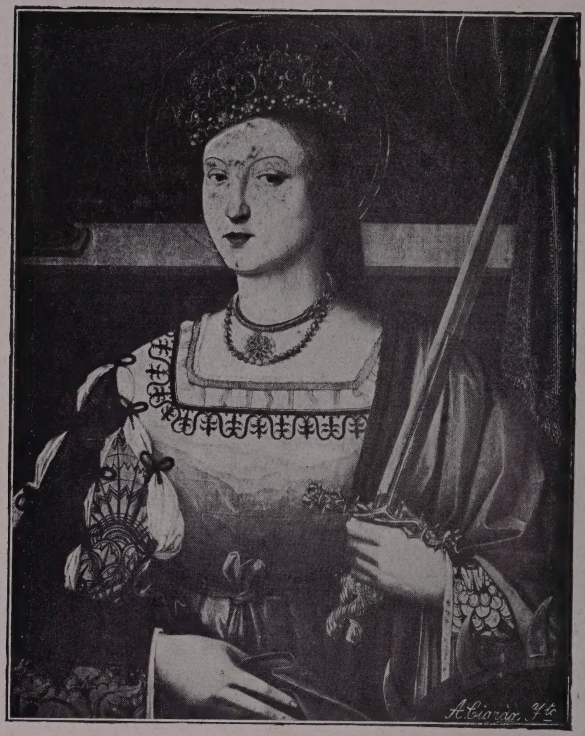
SANTA CATALINA

0,78 × 0,60.—Lám. II.

«Hay quien ve en esta imagen el retrato de la desgraciada Reina de Inglaterra Doña Catalina de Aragón»; lo infundado de esta hipótesis, aventurada, antes que en el *Catálogo* del Prado, por Cruzada Villaamil en el de la Trinidad, pág. 187, salta a la vista; cuando la triste hija de los Reyes Católicos salió de España, aun no se pintaban por estas tierras columnas con basas clásicas, como las que tras ella aparecen, sin contar que el traje tampoco se aviene con la edad de la retratada, de ser ella la mujer de Enrique VIII.

Es, sí, el retrato de una Reina, que también llevó el nombre de Catalina, pero más dichosa que la de Inglaterra; reproduce esta tabla con toda exactitud las facciones de la hermana de Carlos V, mujer de Juan III de Portugal; casó en 1526, cuando vino a España la portuguesa Doña Isabel; pasados los años, cuando Moro la retrató, era una mujer gorda en demasía (vid. núm. 2109 del Prado), pero conservaba por modo singular los rasgos que fijara tiempo atrás Carvalho en nuestra tabla. ¿Se pintaría este retrato cuando la boda? Algo prematuro nos parece, quizás la técnica sea más avanzada; aunque nacida Doña Catalina en Torquemada en 14 de enero de 1507, la edad que representa conviene con la que contaba por entonces.

LAM. II[1]



SANTA CATALINA MÁRTIR.
RETRATO DE DOÑA CATALINA, REINA DE PORTUGAL.

¿Domingo Carbalho?

Catálogo del Prado, núm. 1320: Catalina de Aragón, reina de Inglaterra, Carvalho.

DOÑA CATALINA, REINA DE PORTUGAL.

Antonio Moro.

Catálogo del Prado, núm. 2109.

Del pintor Carvalho sólo la firma de este cuadro se conoce; así lo asegura Sousa Viterbo en su *Noticia de alguns Pintores Portuguezes*, Lisboa, 1903, 1.ª serie, pág. 41; pero creemos probable su identificación con el Domingos Carvalho que, hacia el año 1537, pintaba en Lisboa y que convidando a comer un día de ayuno a Cristóbal de Utrecht, dijo este famoso artista: «que Deus nunca tolhera que comesem nen mandara que jejuasem», dicho que le acarreó andar en *tratos* con la Santa Inquisición (obra citada, 3.ª serie, pág. 163).

Procede esta tabla del convento de los Ángeles, de Madrid, fundado por la célebre dama portuguesa Doña Leonor de Mascarenhas, en el año 1564. Era Doña Leonor poetisa de grande ingenio, Sá de Miranda la comparaba con la Marquesa de Pescara, y en la literaria Corte de D. Manuel *o Venturoso* brillaba por su discreción; acompañando a la Emperatriz vino a España y fué aya de Felipe II y del desgraciado Príncipe D. Carlos; aficionada a las bellas pinturas, mostraba su predilección por las flamencas (el tríptico de Van der Weyden del Prado, números 1088 y ss., procede también de su convento); murió en 1584, según Jerónimo Quintana *(Grandeza de Madrid,* folio 421).

Del núm. 2109 del Prado, pagado a Moro el 22 de septiembre de 1552—cuando Doña Catalina tenía cuarenta y cinco años—hay copias en la iglesia de San Jorge y en el «Muzeu das Janellas verdes», de Lisboa; en el de Viena, procedente de Ambrás; en el Museo Bowes, y en las Descalzas Reales de Madrid (V. Tormo, pág. 243.)

Núm. 2182.

HANS HOLBEIN
HOMBRE ANCIANO
0,62 × 0,47.

Esta hermosa tabla continúa atribuyéndose en el Museo a Holbein (opinión sostenida por Woltmann hace bastantes años y ya casi universalmente abandonada). Según Bode, Schleibler, Justi, Friedländer, etc., este retrato es obra del antes llamado «Maestro de la Muerte de María», que Justi y Firmenich Richard han probado fué Joos Van der Becke, llamado Van Cleve, que nació hacia 1485, fué recibido en la gilda de San Lucas de Amberes en 1511 y murió el año 1540.

Parecen obras juveniles de este pintor las santas Catalina y Bárbara. (Tablas núms. 1941 y 1942, del Prado, procedentes de Santa Cruz, de Segovia.)

A juzgar por la forma de la gorra, se pintó hacia 1530 esta cabeza, que, por la expresión, recuerda las del gran retratista portugués del siglo XV Nuno Gonsalves.

En los Inventarios de Palacio del siglo XVIII se afirma disparatadamente que es un retrato de Martín Lutero; excusado creemos advertir que en nada se parece nuestro personaje al gran heresiarca, además de ser muy lógico pensar, que a los Austrias españoles no había de satisfacerles poseer la efigie de quien tantas amarguras les causó.

Fotograbado en el *Catálogo* del Prado, y, entre las obras espúreas de Holbein, en el volumen XX del *Klassiker der Kunst, Hans Holbein,* por Paul Ganz (Stuttgart u. Leipzig, 1912), pág. 224.

Núm. 416.

TICIANO

SEÑORA JOVEN

0,64 × 0,50

Con razón duda el *Catálogo* del Prado sea del Ticiano este lienzo, atribuído al pintor Dosso Dossi por Berenson (*North Italian Painters of the Renaissance*, pág. 209).

Giovanni di Niccolo Lutero, llamado comúnmente Dosso Dossi, nació, quizá en Dossi (tierra de Mantua), hacia 1474 y falleció el año 1542 en Ferrara. (Cf., el artículo de Enriqueta Mendelsohn acerca de Dossi en el *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, de Thieme y Backer, tomo IX, págs. 497-500.)

Entre las obras no auténticas del Ticiano, en el tomo III de la serie *Klassiker der Kunst, Tizian*, por Oskar Fischel, tercera edición, pág. 216, se publica este cuadro; pero lo malo del fotograbado no permite apreciar los primores de esta cabeza.

Núm. 408.

TICIANO

ALFONSO I DE ESTE, DUQUE DE FERRARA

1,25 × 0,99.

Justi, en su monografía *Tizian und Alfons von Este* (*Miscellaneen*, t. II, págs. 153-66) probó cumplidamente que el retratado no es Alfonso de Este, e intentó equivocadamente demostrar, por semejanza con unas medallas, que Hércules II de Este, hijo de Lucrecia Borgia

y de Alfonso I de Ferrara, es el representado por el Ticiano. En lo que sí estuvo acertado Justi, es en la observación de que el retratado viste de azul y no de negro, como dijo Madrazo y repiten todos los *Catálogos*, en los que se omite que la tabla del Prado está firmada.

De la colección que el archiduque Fernando del Tirol reunió en su castillo de Ambras, hoy en el Museo de Viena, procede el busto reproducido por Fischel, pág. 203, con la siguiente inscripción en versales: «*Federicus Gonzaga primus dvx* || *Francisci Marchionis Mantuae IIII* || *fili*»; en el reverso hay otro letrero antiguo que ratifica la identificación. Basta cotejar la cabeza de Viena con la de Madrid, para convencerse de que ambas son del mismo personaje, algo más viejo en el primer cuadro, que no es copia del retrato del Prado, sino de otro original del Ticiano, que, a juzgar por la edad que representa Federico I, acaso fuese el pintado en 1540, por encargo de Octavio Enrique, conde palatino del Rhin y duque de Baviera (Vide Cavalcaselle y Crowe: *Tiziano,* Florencia, 1877, t. I, pág. 467). Este último original se cree perdido; pero hay varias copias antiguas, como la que perteneció antes al príncipe Kaunitz y ahora al Museo Jacquemart-André, y la de la colección Nemes, reproducida en la revista de Barcelona *Museum,* t. IV, pág. 118.

Por un inventario que menciona Carlo del Arco en su obra *Delle arti e degli artefici di Mantova* (pág. 158), sabemos que en 1627 aun se conservaba en Mantua «il rittrato del duca Federico opera di Titiano», que Cavalcaselle y Crowe (obra citada, t. I, pág. 305) suponen perdido.

Venturi, en su *Storia dell'Arte italiana* (t. VII, volumen III, pág. 939), publica un retrato en el que el Francia representó a Federico Gonzaga, niño todavía; pero acusando ya, de manera innegable, los mismos rasgos fisionómicos — compárense los ojos — de la tabla del Prado.

En el libro de Aliprando Capriolo, *Rittratti di cento capitani illustri* (pág. 281), hay un grabado inspirado al parecer en el retrato de Federico Gonzaga del castillo de Ambras, y se afirma (pág. 282) que este príncipe: «Era di statura grande, e gagliardo: di carnagione bianca: d'occhi, barba e cappelli neri».

Federico Gonzaga I, duque de Mantua, hijo del marqués Juan Francisco III y de Isabel de Este, nació el 17 de mayo de 1500 y murió el 28 de junio de 1540. Consta, por las cartas del Aretino y por las *Vite*, de Vasari, tomo VII, pág. 442, que Ticiano le retrató en Mantua el año 1530.

El retrato del «duque de Ferrara con un perro, de mano del Ticiano», que mencionan en Palacio los Inventarios de 1686 y siguientes, no era este cuadro, como supuso Madrazo, sino otro que en la *Razón de las pinturas*, del marqués de Leganés (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. VI, pág. 124 y ss.), se describe así: «Otro retrato de medio cuerpo, de mano del Tiziano, con un perro, del que no se ve más que la cabeza. Tiene guante calzado en la mano izquierda y el otro en la derecha, con el Toisón y botoncillos de oro en el bestido y una gorra con pluma blanca.»

Creemos fué Gronau el primero que propuso la verdadera identificación de este retrato, que se publica en el ya citado libro *Hombres célebres del Museo del Prado*, página 12, y en el *Tizian* (pág. 49 de la 3.ª edición) de los *Klassiker der Kunst*.

Núm. 2183.

ESCUELA DE HOLBEIN

HOMBRE: BARBA CASTAÑA, CORTA Y ANCHA...

0,68 × 0,51

Creemos que el retratado es Raimundo Fugger, por el parecido con el dibujo de Hans Burgkmair, publicado en el *Jahrb. K. Pr. Kunsts.* (t. XXVII, pág. 52), y aun con el retrato, algo anterior, obra del pintor V. Catena († en 1531), donde la fisonomía de Fugger, aunque suavizó la expresión de su mirada el artista veneciano, aparece con los mismos rasgos fundamentales que en la tabla del Prado, y es idéntica la forma de la barba y del bigote. (Fotograbado del cuadro de Catena en la *Storia dell Arte Italiana,* de Venturi, t. VII, vol. IV, pág. 573.)

También son grandes las semejanzas de estos retratos con varias medallas de Fugger, como la reproducida en el *Jahrb. Kunst. Sam.*, de Viena (t. XVI, pág. 46), y la cincelada por Friedrich Hagenauer, que en la orla lleva la inscripción siguiente: «Raimvndvs Avgvstanvs Vind. Etatis, Anno XXXVII.—MDXXVII.» (Fotograbado en citado *Jahrbuch*, t. XXVIII, pág. 238.)

Los rótulos del cuadro de nuestro Museo indican se pintó en 1531, y que entonces tenía el retratado cuarenta y un años, edad que coincide con la asignada a Fugger por dicha medalla de Hagenauer.

Carlos V nombró condes del Imperio a Raimundo Fugger († 1535) y a su hermano Antonio, en cuya casa de Augsburgo se hospedó durante la Dieta de 1530. Esta opulenta familia, que dió nombre a la calle del Fúcar, de Madrid, tuvo grandes negocios en España (uno de ellos, la explotación de las minas de Almadén), que han sido estudiados por Haebler en la monografía *Die Geschichte der Fuggersche Handlung in Spanien* (Weimar, 1897).

La Dirección del Museo del Prado atribuye esta tabla y su pareja a Christoph Amberger, pintor nacido hacia 1500, que trabajaba desde 1530 en Augsburgo, donde falleció entre octubre de 1531 y el mismo mes del año siguiente.

Núm. 2184.

ESCUELA DE HOLBEIN
SEÑORA CON COFIA...
0,68 × 0,51

Suponemos que la retratada en esta tabla, pareja de la anterior, es Catalina Thurzo de Bethenfalva, esposa de Raimundo Fugger (V. Domanig: *Jahr. Kunst. Sam.*, de Viena, t. XVI, pág. 28). Según los letreros del cuadro, esta dama contaba veintiocho años en el de 1531.

Reproducido por Calvert, *The Prado* (Londres y Nueva York, 1907), lám. 200, como original de Moro.

Núm. 409.

TICIANO
RETRATO EN PIE DEL EMPERADOR CARLOS V
1,92 × 1,10

Desde el 23 de noviembre de 1532 al 28 de febrero de 1533 (Foronda: *Estancias... Carlos V)*, el Emperador residió por segunda vez en Bolonia, y entonces el Ticiano hizo un estudio de su fisonomía—según Cavalcaselle

y Crowe, el que perteneció a la colección Zambecari—, del que el pintor de Cadore se valió para varios retratos de Carlos V. Su embajador Lope de Soria, al escribir, el 4 de noviembre de 1534 *(Jahrb. Kunst. Sam.,* Viena, 1891, XI, pág. XVIII), al rey Fernando de Hungría: «presto me dará Ticiano hun retrato del emperador, mi señor, para embiar a vuestra magestad», aludía quizá a este lienzo del Prado, que se describe en la sucesión de Felipe II (pieza primera del guardajoyas) y regalado a Carlos I de Inglaterra — menciónase en el inventario de sus pinturas del Whitehall—; lo recuperó el 21 de junio de 1651, en la almoneda de este Rey, por el precio de 150 libras, Baltasar Gerbier, agente del embajador de Felipe IV, llegando el cuadro a Madrid en setiembre de 1652.

A título de curiosidad, advertiremos que el hermoso perro retratado en este cuadro con el César (de raza irlandesa, según el citado inventario del Whitehall), probablemente es el llamado Sampere; queríale Carlos V extraordinariamente, y de él decía el donosísimo y maleante D. Francesillo de Zúñiga, que «era tan virtuoso como el secretario Urries y no menos que el capellán Llanos».

El *Catálogo* del Museo Imperial de Viena (edición de 1907, pág. 342) dice que este retrato no es original del Ticiano, sino del pintor alemán Jacobo Seissenegger (1509-1567), y hasta asegura que tan peregrina especie está comprobada documentalmente (!).

Reproducciones en los tomos citados: *Hombres célebres del Museo del Prado,* pág. 13, y *Klassiker der Kunst.,* página 59.

Núm. 410.

TICIANO

CARLOS V EN LA BATALLA DE MUHLBERG

3,32 × 2,79

Dominados ya, gracias a esta victoria, los rebeldes alemanes, el Emperador permaneció en Augsburgo desde el 23 de julio de 1547 hasta el 12 de julio del año siguiente, y también del 23 de julio al 13 de agosto de 1548, día en que salió para Bruselas (Cf. Foronda, ob. cit.). En diciembre del 47 llamó al Ticiano, que en Augsburgo, además de otros cuadros, pintó el retrato de Carlos V sentado en un sillón (Museo de Munich), y esta asombrosa pintura, gloria del Museo del Prado, no acabada aún el 1.° de setiembre de 1548, fecha en que el Ticiano escribía desde Augsburgo a Granvela, en carta que publicó Zarco del Valle en el *Jahrb. Kunst. Sam.*, de Viena, tomo VII, pág. 22: «Anchor mi staro sei zorni qua per spedir il quadro de sua maesta a cavalo, il qual porta piu tempo de quello che io pensava». El arnés de guerra que Carlos V llevó en la jornada de Mühlberg (24 de abril de 1547) se conserva en la Real Armería, núms. A 164-A 167.

Reproducido en el *Catálogo* del Prado, etc., etc.

Núm. 1033.

JUAN PANTOJA DE LA CRUZ

CARLOS V

1,84 × 1,09

Después de la firma y antes de la fecha (1605) de este cuadro, Pantoja, con la frase *ejus traductor*, indicó copiaba un original, que creemos, salvo alguna variante, debió

ser el retrato del Emperador, que el inventario del año 1636 describe así: «armado todo, con una espada desnuda en la mano y una celada con plumas a la mano izquierda sobre un bufete carmesí, con un toisón de armar sobre la gola; es de mano de Ticiano». El original se pintó durante la estancia de Carlos V y del Ticiano en Augsburgo, utilizando para la cabeza el mismo estudio que sirvió para el antes citado retrato del Museo de Munich, fechado en 1548; como lo confirma la copia también de Pantoja en el Escorial (Calvert, *The Escorial*, lám. 202), fechada en 1548 y con letrero que declara que el César tenía cuarenta y siete años.

Núm. 451.

COPIA DEL TICIANO
ISABEL D'ESTE, MARQUESA DE MANTUA
1,06 × 0,86

No expresan los *Catálogos* que el original (de menores dimensiones) se conserva en el Museo Imperial de Viena (número 163): reproducido en el tomo de *Tizian* (3.ª ed., página 57) de la serie *Klassiker der Kunst*.

Isabel de Este, hija de Hércules I de Ferrara y de Leonor de Aragón, nació en 1474, se casó en 1490 con Francisco Gonzaga, marqués de Mantua, y finó en 1539. Para su hijo Federico, primer duque de Mantua, retratado en el cuadro núm. 408 del Museo del Prado (véase la página 25), el Ticiano pintó, en 1534, a Isabel de Este, no según el natural, sino valiéndose de un retrato, obra del Francia, que representaba a dicha dama en el esplendor de su juventud. (Cf. Cavalcaselle y Crowe, ob. cit., páginas 360 y ss.). En la *Gazette des Beaux-Arts*, t. I de

1888, págs. 118-131, publicó M. Charles Iriarte un estudio acerca de las relaciones artísticas de Isabel de Este con Leonardo de Vinci, en el que se reproducen otros retratos de dicha dama.

Núm. 1963.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
RETRATOS DE DOS SEÑORAS
0,48 × 1,30

Como dos damas flamencas «vestidas de negro, con joyas... la una, con la mano sobre un bufete, y la otra, con unos guantes en la mano», figura este lienzo en el Inventario de 1636. Su identificación era difícil, por la desconcertante particularidad de que el traje y tocado de la joven es de moda más antigua (hacia 1535) que los de la vieja, y para lograr resolver el problema, supusimos que este cuadro se había pintado copiando dos retratos de fechas muy distantes; el hallazgo de dos retratos, copia indudable de los originales de este cuadro, aclaró todas las dudas.

En el Museo iconográfico del Archiduque del Tirol (*Jahrb. Kunst. Sam.*, de Viena, XVII, pág. 254), figuraban los retratos de D.ª Beatriz de Portugal (1504-1534), hija de D. Manuel *O Venturoso* (hermana de la mujer del Emperador) esposa de Carlos III de Saboya, y de su nuera Margarita de Valois (1524-1574), hija de Francisco I de Francia, duquesa de Berry y casada con Filiberto Manuel de Saboya: publicados estos retratos en el lugar citado, la comparación con el lienzo del Prado lleva a la convicción de que ésta es copia, con variantes, de los originales de los del castillo de Ambras. Confirma más aún la

identificación el retrato juvenil de Margarita (con gorra igual a la de su suegra en el cuadro del Prado), atribuído a Cornelio de Lyon (publicado por Benezit, I-88.)

Núm. 415.

TICIANO

LA EMPERATRIZ D.ª ISABEL DE PORTUGAL (1503-1539)

1,17 × 0,98

Desde Stirling se viene pretendiendo averiguar de qué prototipo se deriva este admirable lienzo, uno de los más seductores retratos del arte veneciano. Ni el pintor estuvo nunca en España, ni la Emperatriz salió jamás de sus fronteras. Además, cuando el retrato se pintó, hacía cinco años que D.ª Isabel había muerto.

Por una carta del Aretino, consta que estando Carlos V, en abril de 1543, en Busetto, dió a Ticiano un retrato de su mujer para que le sirviera de modelo; era obra de *pennello trivial* (*Lettere*, III, fol. 76 vuelto, la fechada en Verona, julio de 1543). En 5 de octubre de 1544 estaban acabados en el taller de Ticiano *dos* retratos de la Emperatriz, que en febrero de 1545 envió al Emperador por D. Diego de Mendoza. (Mignet, *Charles V*, París, 1854, página 412). Uno de ellos es este del Prado.

Madrazo, en el *Catálogo* extenso, indicó procedería el retrato de uno de Moro; pero en la pág. 343 se rectificó, recordando que Moro no vino a España hasta 1552; rectificaba asimismo la opinión de Stirling, que suponía fuera el original de Sánchez Coello, por parecerle poco probable que éste retratase a la Emperatriz cuando no contaba más de veintitrés años, y terminaba, que había que abstenerse de lanzar nuevas hipótesis en este asunto.

No siguió el prudente consejo Mme. Louise Roblot-Delondre, que en 1913 publicó un interesante libro, *Portraits d'Infantes XVI siècle* (Paris-Bruxelles, Van Oest, 1913), todo él informado, al parecer, por una idea persistente: la de que el retrato de la Emperatriz, del Museo del Prado, procede de un original propiedad de la madre de la erudita escritora, y que este original es obra indudable de Sánchez Coello.

Además del parecido innegable, alega Mme. Roblot el grabado de Pedro de Jode, con letrero «Ticianus pinxit» y que procede, no del Ticiano del Prado, sino del prototipo de Alonso Sánchez. La cuestión se diría resuelta para siempre.

Pero si a Madrazo le parecía difícil que Sánchez Coello retratase a la Emperatriz cuando tenía sólo veintitrés años, *algo más* habrá de parecernos a nosotros, por cuanto, según investigaciones del erudito Sr. San Román, al morir D.ª Isabel en 1539, andaba su precoz pintor en los siete u ocho años de su edad (!!!).

Además, resulta algo extraño que un tan gran pintor como Ticiano, en su retrato de la Emperatriz siguiese, no sólo en el rostro, sino también en la composición y aun en la mayoría de los detalles, puntualmente la obra del «trivial pincel»; y tampoco deja de chocar que el grabador Pedro de Jode afirmase copiaba un Ticiano cuando reproducía un cuadro mediocre. A estas dudas se puede añadir que, según arriba queda dicho, no fué uno, fueron dos los retratos que Ticiano pintó de la Emperatriz: y creemos hay razones para pensar que, de los dos, uno es del Prado, y que del otro, hoy perdido, proceden: el grabado de Jode, el cuadro de Mme. Roblot, el de la colección Tücher, de Munich; el de la de Valencia de Don Juan; el de otra colección de Florencia; otro atribuído a Moro, número 566 de la de Madrazo, y varios más que por el mundo se guardan; raro caso en verdad sería que, de un so-

berbio cuadro como el de nuestro Museo, no se conozca apenas copia alguna, y abunden, en cambio, las de un prototipo tan duro y poco grato, como es el supuesto Sánchez Coello.

Esto en nada aminora la probabilidad de que sea obra de Alonso Sánchez el cuadro de Mme. Roblot, pues es muy posible sea una copia del original del Ticiano perdido, quizá en el incendio del Pardo, que Jode grabó.

Descartados Moro y Sánchez Coello, echarse a buscar un nuevo *pennello trivial* es expuesto a tropiezos como los indicados; El Sr. Beroqui *(Adiciones)* dubitativamente apunta el nombre de Diego de Arroyo y, en verdad que es hipótesis aceptable, pues consta retrató a la Emperatriz, bien que en retratos pequeños: por esto tal vez pudiera pensarse mejor en el flamenco Guillermo Scrots, pintor de cámara de María de Hungría, hacia 1537, que, según Loga, pintó a D.ª Isabel.

Sea de quien fuere, el prototipo sirvió a Ticiano, no sólo para los dos mencionados retratos, sino también para el grupo de la *Gloria*, en 1554, y para un cuadro que representaba al Emperador y a la Emperatriz, una mesa en medio y en ella un reloj (que Rubens copió en Madrid), y del cual quizá proceda el cuadro núm. 427 del *Catálogo* del Museo de la Trinidad, que ignoramos dónde para; en él figuran arrodillados los Emperadores.

Retrató a la Emperatriz en vida el gran escultor Torrigiano, acaso en Sevilla, cuando la boda, año de 1526; este busto, en barro, mereció la mención de Francisco de Holanda al hablar de «las águilas del arte». Póstumas, como los retratos de pintura conservados, excepto la tabla de la Misericordia, de Oporto, son las medallas y esculturas de los Leoni, procedentes de los dos cuadros de Ticiano.

Núm. 279.

PARMIGIANINO
PERSONAJE DESCONOCIDO
1,33 × 0,98

Advierte el *Catálogo* que antiguamente se denominaba este personaje «conde de San Segundo; probablemente Lorenzo Cibo, primo de Clemente VII y capitán de su guardia». No hay siquiera que rectificar que Cibo y San Segundo son dos personas completamente distintas. Lo de que fuese retrato de Cibo, nació de la noticia de Vasari, de que Mazzuola retratara al famoso conde de Terentillo: a esta suposición de Carderera añadió Madrazo el dato de que en el Inventario de 1686 figura este cuadro como «retrato del conde de San Segundo»; mas no insistió en la identificación, por ignorar quién había sido tal personaje. Beroqui, en sus notas al *Catálogo* francés, dió exacta noticia del famoso soldado Pedro María Rossi.

Paulo Jovio, en su bello *Libro de las historias y cosas acontescidas...* (traducido en romance castellano por Antonio Juan Villafranca, médico valenciano: Valencia, Juan Rey, 1562), al hablar, en el cap. XIX, f. 45 vuelto, del sitio de Florencia (1530), por los imperiales, cuenta ordenó Orange el asalto del monte de San Miniato; hicieron los florentinos una salida, capitaneados por Ursino «el ímpetu del qual recibió Pedro María Roscio, nombrado conde de San Segundo, al cual el Príncipe le había llamado de Pulla con sus compañías viejas, y por su esfuerzo y noble linaje le hacían grande honra y lo tenía entre los más amados amigos». En lo más encarnizado de la batalla, fué malherido, a creer a Branthôme (*Vies des grandes capitaines etrangers,* tomo II, págs. 22-23, editor Jannet, París, 1858); aunque Jovio (ob. cit., cap. XXIII, folio 56 vuelto) muestra lo contrario, puesto que refiere

que pasados días de la batalla, habiendo desertado un capitán y un alférez que estaban a las órdenes de San Segundo, rabioso éste, logró alcanzarle, y, añade el obispo de Nocera, «fué muerto por la mano del Rosso, estando muy enojado, traspasándolo por las yjadas».

¡Mal va este hecho con un hombre que se retrata entre libros, estatuas y mármoles clásicos!

Murió San Segundo en 1547, según Armand, *Les medailleurs italiens* (t. II, pág. 19, y III, pág. 159), donde habla de una medalla obra del discípulo veneciano de Riccio, en la que se le representa con coraza, destocado y larga barba (Cf. *Archiv. f. Med. und Plak. Kunde*, año 13, número 2.º).

Reproducido en *Hombres célebres del Museo del Prado*, página 8, y por Calvert, *The Prado*, lám. 148.

El núm. 480 del Prado se viene teniendo, desde antiguo, como pareja del retrato de San Segundo, suponiendo que los retratados son su mujer e hijos, de quienes nada hemos podido averiguar, no falta quien sospecha no hay tal pareja, y quizá deba recordarse que en el Inventario de Palacio de 1814 figura esta tabla como «la familia del Ticiano».

La supuesta familia de San Se gundo la reproduce también Calvert, ob. cit., lám. 147.

Núm. 485.

VERONÉS

SEÑORA JOVEN

1,70 × 0,93.

Este cuadro lo atribuye a Antonio Badile (1517 (?)-1560), maestro, tío y suegro del Veronés, el afamado crítico Berenson, en su libro *North Italian Painters of the Renaissance* (pág. 165).

Núm. 417.

TICIANO
ALOCUCIÓN DEL MARQUÉS DEL VASTO A SUS SOLDADOS

2,23 × 1,65.—Lám. III.

Además de D. Alonso Dávalos, vénse en este lienzo —tan maltratado—los retratos de su hijo y del «*Flagellum principum*», el maleante Aretino; en una carta suya «Al Gran Marchese» (V. «*Il secondo libro de la lettere di M. Pietro Aretino... In Parigi. Appresso Mateo il Maestro*, 1609, fol. 165), háblase de este cuadro con detenimiento:

«Egli (Ticiano) mi menó pur' hieri a veder' la tauola, nella quale sete visto parlare a lo essercito suso un pilastro; onde vi giuro per la somma de i vostri honori, che se ben' le figure, che si dipingono appaiono solamente nelle superficie, che il pennello de l'huom'mirabile và con si nuovo modo a trouare le parti que non si veggono nella imagine, che egli colorisce di voi, che ella nel mostrarsi in tutte la membra tonda, come il viuo; vifa piu tosto essere Alphonso, che parere il ferro, ció con che si buon pittore vi arma... Intanto si puó, quasi giurare che molti de i soldati infiniti; i quali in atto di stupido silentio vestiti e armati di varie sorti d' habiti e d' armi; leuino il fisso... solo per contemplare Francesco Ferrante unico splendore de i raggi de la vostra gloria. Chi mira come il Vecellio ha ritrato si gran' figliuolo, appresso a si alto padre può giudicare... Suo tenerui la celata sparta da le piume che nel mostrar' di esser mosse dal vento, paiono ripiene di natia morbidezza e di si pronta vivacitá, che il fanciullo dotato di celeste indole respira con ridenti luci; non altrimenti, che si facci mentre ve lo vagheggiate in carne e in ossa, onde son certo, che tosto, che lo vediate

adorno di armatura destra e antica, la quale fregiata di perle, e di gemme gli scopre le braccia, e le gambe nel modo che negli archi vediamo hauerle a i Romani heroy. Vi verrá voglia, che egli ne habbia una tale, del' aria e de i nuuoli, che sono ne la eccellenza de l'historia non parlo, ne de i paesi vsciti dal mio non men'fratel', che compare, ne de i capegli, ne de le barbe, ne de i panni de le figure; peroche il far' si fatte cose, è tanto proprio suo, che la natura in ciò confessa d' hauerlo superiore, non che pare. Di Vinetia il XXdi nouembre M.DXXXX».

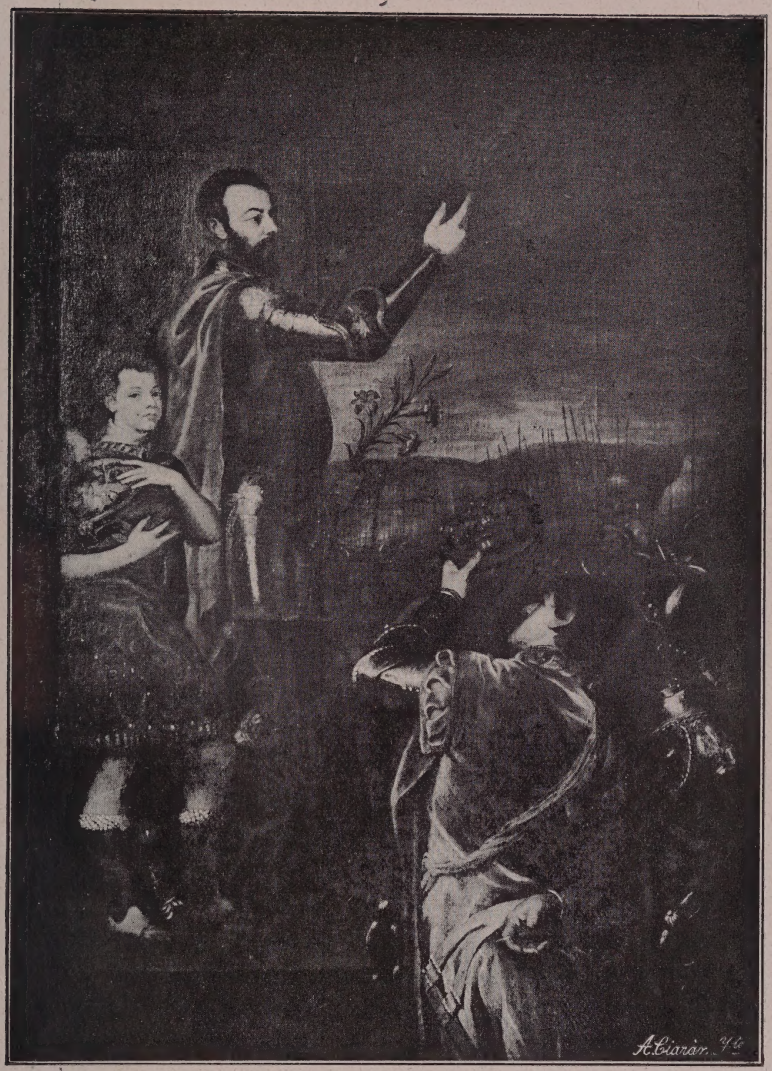
Por esta bella epístola, acabado modelo de las cartas aduladoras con que a veces—más de las convenientes—contradecía su genio el procaz satírico, conocemos la fecha del cuadro, y que el niño tenante del yelmo es el primogénito del marqués del Vasto.

En una carta de Marcolini al Aretino se advierte que también está retratado el Aretino en este lienzo, en la figura de perfil, del tercer soldado del primer término, destocado y con barba. (Cf. Crowe y Cavalcaselle, ob. cit., I, pág. 472). Varios fueron los retratos que Ticiano pintó de su *secretario*, quizá el primero, el que va al frente de la edición de sus cartas, de Venecia, por Marcolini, impresor, en 1538; los más conocidos son el de 1545 en la Galería Pitti, y el quizá algo posterior de la colección Colnaghi, de Londres (V. el *Ticiano* de *Klassiker der Kunst*, págs. 102-103).

Acerca de la iconografía del Vasto, ha de recordarse: la medalla de León Leoni (V. en Plon, lámina XXX); un busto del mismo escultor, en la colección de los descendientes del marqués, y el retrato, copia de Ticiano, del Museo de Ambrás. En la *alegoría*, del Museo del Louvre, nada se parece su pretendida figura a la auténtica.

Quizá sea digno de señalar que el Aretino, al comienzo de la extractada epístola, llama al cuadro «*tavola*», y el que hoy tenemos es lienzo. ¿Será un error de pluma

LAM. III.



ALOCUCIÓN DE DON ALONSO DÁVALOS, MARQUÉS DEL VASTO, A SUS SOLDADOS; SU HIJO FERRANTE ES EL PORTADOR DEL YELMO.

Copia, con variantes, de Ticiano, firmada: P.° VE S.

Museo del Prado: Sin catalogar.

del Aretino, muy extraño en persona que vió pintar el cuadro y tan familiar de Ticiano? ¿Será el cuadro del Prado una antigua copia, o una réplica de taller?

El cuadro del Prado sufrió mucho en el incendio de 1734, y quizá antes ya en mal estado se conservaba, puesto que en el almacén del Museo se guarda una interesante copia antigua, con notables variantes—por ejemplo: Ávalos exhorta a los soldados, empuñando en la diestra un crucifijo—, en la que apenas si se ve lo que en el número 417; léese al pie de la copia: «Pº VE S». No sabemos con qué pintor identificar esta firma (¿Paolo Veronés?). Hasta hoy no se ha publicado ni la noticia de esta pintura.

Núm. 486.

VERONÉS

SEÑORA JOVEN

1,21×0,98—Lám. IV.

Describe así el *Catálogo* este retrato: «sentada, ricamente vestida; tiene la mano izquierda sobre el brazo del sillón, y un pañuelo en la derecha, con la cual acaricia a un perrillo faldero; más de media figura»; basta poner enfrente de esta descripción un asiento del Inventario de las Pinturas, hecho a la muerte de Felipe II, que dice: «Otro retrato al ollio sobre lienzo, de Livia Colonna, senesa, vestida de colorado, con la mano izquierda sobre una perrilla: que tiene vara y cinco dozabos de alto y poco menos de una vara de ancho.»

En el Inventario de 1636 se puntualiza aún más, advirtiendo que el color del traje es anaranjado, y tal impresión da el vestido por las flores amarillas del bro-

cado. Creemos que el trueque de manos y la escasa diferencia de medidas no desvirtúan la identificación.

Fué esta Livia Colonna mujer de Marcio Colonna, «duca di Zagarolo e di Palmerice e conde di Vgento», militar de las tropas imperiales cuando el sitio de Florencia en 1530 (*Historia della augustisima famiglia Colonna...* del cavaliere dell' habito di Christo Don Filadelfo Mugnos; Venecia, 1658, pág. 268). celebróse la boda en 1540, enviudó ella en 1546 y murió asesinada en 1552. (Armand, *Les medailleures italiens,* t. II, pág. 169.)

Existe una medalla de Livia que no hemos visto; en Palacio había tres retratos suyos: el que hoy está en el Prado, uno en pizarra y otro de cuerpo entero al lado de una columna; el de pizarra y el conservado fueron de D. Diego Hurtado de Mendoza. (Inventario de sus bienes: *Revue Hispanique,* II-1895.)

La atribución a Veronés de este retrato, sabido a quien representa, no es firme: nació el pintor en 1528 y era muy joven al morir Livia. Vasari (VII, pág. 577) dice que Iacopo del Conte (1510-1598), discípulo de Andrea del Sarto, retrató a Livia Colonna «nobilissima donna per chiarezza di sangue, virtú, e belleza incomparabile»; quede aquí la noticia, sin aventurar afirmación alguna.

Núm. 528.

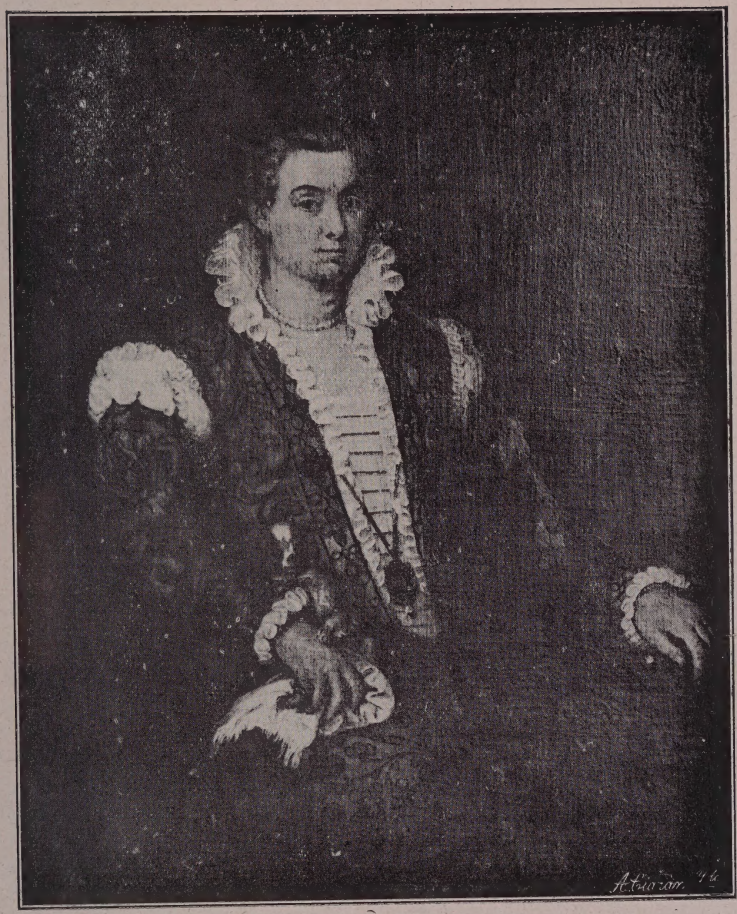
ESCUELA VENECIANA

EL SECRETARIO COBOS

0,57 × 0,44—Lám. V.

Indícase en el *Catálogo* es este cuadro retrato del secretario del Emperador, Francisco de los Cobos; quizá no hay otra razón para ello que tener en la mano un pliego doblado, como una suerte de distintivo de su oficio.

LAM. IV.



LIVIA COLONNA, DUQUESA DE ZAGOROLO.

¿Iacopo del Conte?

Catálogo del Prado, núm. 486: Desconocida. Veronés.

La inconsistencia de la atribución se demuestra comparando el cuadro del Museo con el retrato auténtico del famoso Comendador Mayor, que se guarda en su regia fundación del Salvador, de Ubeda; en tabla maltratada, que nunca fué una obra maestra, con estar de antiguo atribuída a Ticiano, se representa en hábito de Santiaguista al ilustre Secretario; hay en la pintura—que quizá sea una vieja copia—letrero antiguo.

La identificación que el *Catálogo* da es tanto más extraña cuanto que Carderera conocía la tabla de Ubeda, pues en su *Iconografía*, II, lám. 73, publica con poca fidelidad el auténtico, y es curioso que Madrazo (pág. 344 del *Catálogo* extenso), después de comparar el retrato del Museo con el grabado de Carderera, insiste en la identificación.

En los Inventarios Palatinos figura un retrato de Cobos, de mano de Ticiano, de vara y media en cuadro, medidas muy datantes de las de esta pintura.

Dos medallas se conocen de Cobos, fechada una en 1531 (reproducida en el *Jahrb. Pr. Kunsts.*, XXXIV, página 24), y otra datada en 1532, de que da noticia Armand (ob. cit., II, pág. 184.)

Argote de Molina (*Nobleza del Andalucía*, Sevilla, 1588, folios 282-83) trata de esta ilustre familia, originaria de las montañas de Burgos—sus armas son cinco leones coronados en campo azur—, de la que «desciende por varón la casa del marqués de Camarasa y conde de Ricla, que instituyó D. Francisco de los Cobos, comendador mayor de León, adelantado de Cazorla, secretario supremo (desde 1529), y del consejo del Emperador Carlos V que fué natural de esta ciudad (Ubeda)». Fué acaso el primero de aquellos Secretarios de Carlos V (desde 1516), hombres hidalgos, modestos y competentes, que tan bien llevaban los negocios; troncos de grandes casas, no vástagos degenerados de altos linajes; hombres bue-

nos y honrados, en fin, que en nada imitaron, desgraciadamente, sus soberbios y empingorotados sucesores de los tiempos de Felipe III y Felipe IV y siguientes.

En 1531, según la citada medalla, tenía Cobos ya la Encomienda de León, y murió en 1547. Fué de genio bondadoso y alegre, y en los ratos que los graves negocios le dejaban libre, gustaba de cartearse con el chispeante médico Villalobos. Carlos V, en las reservadas instrucciones a su hijo D. Felipe, año 1543, le retrataba de esta guisa: «A Cobos tengo por fiel... no es tan trabajador como solía, la hedad y la dolencia lo causan; bien creo que la mujer le fatiga, y es causa de meterle en las pasiones y aun no deja de darle mala fama en cuanto al tomar, aunque creo que no toma él cosa de importancia; basta que unos presentes pequeños que hacen a su mujer lo infamen; ya se lo he advertido, creo se remediará. Él tiene experiencia de todos mis negocios, y es muy informado... como ha sido amigo de mujeres, si viese voluntad en vos de andar con ellas por ventura, antes ayudaría que estorbaría. Guardaos dello.»

En los Inventarios de Palacio tiene asiento un retrato de la mujer de Cobos, de mano de Ticiano, de vara y cuarta de alto y vara de ancho: llamábase D.ª María de Mendoza, y era la sexta Condesa de Rivadavia, hizo de ella un busto el gran escultor Berruguete. (V. *Documentos del Archivo de la Catedral de Toledo,* donados por Zarco del Valle, publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1916, t. II, pág. 303.)

El estudio del retrato auténtico convence de que en el Museo no hay ninguno que con él pueda identificarse; presenta una remota semejanza el núm. 405 del Prado.

La fotografía del retrato de Cobos, que publicamos, debémosla a la amabilidad de nuestro ilustre amigo el Marqués de Camarasa; sacóse no del original, sino de una fiel copia, obra del pintor Mendoza, que guarda dicho aristócrata, patrono del Salvador de Ubeda.

LAM. V[1]

PERSONAJE DESCONOCIDO.

¿Escuela veneciana?

Catálogo del Prado, núm. 528: Francisco de los Cobos. Escuela veneciana.

LAM. V²

D. Francisco de los Cobos.

Autor desconocido.

Propiedad de los Marqueses de Camarasa.

Núm. 671

D. CORREA

EL TRÁNSITO DE LA VIRGEN

2,34 × 1,47.—Lám. VI.

«A la izquierda—añade el *Catálogo*—está retratado el caballero de Calatrava, por cuyo encargo se pintó el el cuadro, patrono sin duda de alguna memoria pía fundada en el altar que dicho cuadro ocupó.» «Procede de la iglesia del Tránsito, de Toledo». Ya Cruzada, en el *Catálogo* del Museo de la Trinidad, pág. 191, advertía que en las vidrieras del templo en que se figura la escena de la muerte de María aparecen las armas del caballero. Su nombre logró averiguarlo D. Elías Tormo, porque al hacer obras de restauración en la antigua sinagoga toledana, se descubrió, al pie del altar de donde procede la tabla, una sepultura con lápida, no sólo de análogas labores platerescas a las que rodean la hornacina del altar donde estuvo la pintura, sino con las mismas armas de los ventanales; el enterrado allí era, además, cual el hábito de su retrato indicaba, un calatravo; comunicó el Sr. Tormo el interesante hallazgo al arquitecto conservador del Tránsito, D. Eladio Laredo, que utilizó la nota en una conferencia del Ateneo; pero la interesante noticia se ha perdido: el Sr. Laredo extravió la nota, el Sr. Tormo no conserva copia, y la lápida ha sido indebidamente cubierta por una sillería de coro de escaso interés, que desde el convento de Santa Clara, de Guadalajara, se trasladó a Toledo. Renunciando nosotros a la prueba concluyente, hubimos de procurar la averiguación del nombre del calatravo toledano por otros caminos; y después de varios infructuosos, logramos noticia de un caballero que, por razón del blasón y de la edad, ha de ser el retratado por Correa en esta admirable pintura.

Don Pedro de Rojas, el famoso conde de Mora, uno de los *apóstoles* más convencidos de los *falsos cronicones*, escribió unos apuntes acerca de su casa, que forman el cuarto de sus *Discursos illustres, históricos y genealógicos* (Toledo, 1636): es el principal tema de este Discurso un elogio de Francisco de Rojas, el célebre Embajador de los Reyes Católicos —de grata memoria en la Historia del Arte, pues a él se deben el famoso *tempietto* de Bramante, y la capilla mayor de San Andrés, de Toledo, terminada en 1521, que para sepultura de los suyos había edificado—; soltero y casi octogenario murió el Embajador en 1523, dejando parte de sus bienes a Francisco de Rojas, «llamado el Cano porque encaneció muy mozo», hijo de su hermano Juan y de D.ª Aldonza de Ayala, casado con D.ª Juana Ribera. Hijo de este matrimonio fué Francisco de Rojas, del hábito de Calatrava; el único de la familia contemporáneo de Correa que pudo ostentar la cruz de tal Orden, y los cuarteles de Rojas —cinco estrellas rojas en campo de oro— con los lobos de Ayala de su abuela D.ª Aldonza. Casó nuestro calatravo con doña Juana de Castila, y por no tener sucesión varonil, pasaron sus bienes a su hija D.ª Juana de Castilla y Rojas.

Al autor de esta tabla se le han adjudicado varios nombres: primero fué Correa, a secas; más tarde, Ponz leyó en un cuadro la firma «D. Correa», que interpretaron: Domingo (Cossío), Diego (Justi), Daniel (Sentenach); por la cita del padre Sigüenza, «nuestro Juan Correa», Fernández Guerra le hizo fraile, y el Sr. Tormo le supuso monje bernardo de San Martín de Valdeiglesias. Al fin, en los *Documentos del Archivo de la Catedral de Toledo*, donados por Zarco del Valle, publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón, aparecen varias escrituras de los años 1539-1552, de Juan Correa de Vivar, que muestran sus verdaderos nombres, apellidos y estado seglar.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

LA MUERTE DE LA VIRGEN

Retrato orante de D. Francisco de Rojas Ribera y Ayala

Juan Correa de Vibar

CATÁLOGO DEL PRADO N.º 671: DESCONOCIDO D. CORREA

Núms. 2173-2176.

LUCAS CRANACH

LA GRAN CACERÍA... DE MORITZBURG... AÑO 1544

1,14 × 1,77 y 1,18 × 1,177.

El elector de Sajonia, retratado en estas tablas (firmadas, la primera en 1544 y la segunda en 1545) solía obsequiar a sus invitados con cuadros en que los Cranach conmemoraban las cacerías. De estas pinturas se conservan dos en el Museo Imperial de Viena (núms. 1452 y 1468); en el Museo de Estocolmo (núm. 257) hay un cuadro análogo, pintado sobre madera de tilo, que tiene la fecha de 1546, mide 1,16 × 1,74, y lo atribuye el *Catálogo* respectivo (ed. de 1910) a Lucas Cranach el Joven (1515-1586); otros parecidos están en los Museos de Ostrogothia (Suecia) y Copenhague (núm. 76 del *Catálogo* de 1904), y en Moritzburg (cerca de Meissen) queda uno fechado en 1540.

En la citada obra del Sr. Foronda *Estancias y viajes de Carlos V*, no se menciona la cacería a que éste asistió.

Ambos cuadros de Cranach se reproducen en el *Catálogo* del Prado.

Núm. 533.

ESCUELA VENECIANA

JUAN FEDERICO DE SAJONIA

1,29 × 0,93.

Cesare Vecellio, primo del Ticiano, en su obra *Degli Habiti antichi et moderni* (Venecia, 1590), pág. 61, habla de «un retratto del Duca di Sassonia fatto da Titiano (ad instanza di Carlo Quinto) con questa armatura indosso,

come l'haveva quando combattendo sconosciuto rimase ferito di soldati di questo Imperatore: e fu fatto prigione; vedendose anchora in quel retratto cosi ferito con la mano sopra lo stocco. Il qual retratto vid io stesso dipingere da esso Titiano».

Lo repintado que se halla el lienzo del Prado no permite asegurar si es una copia antigua o (como creemos) el original del Ticiano a que se refiere el párrafo anterior.

Durante su estancia en Augsburgo (año 1548), Ticiano hizo, también, otro retrato del elector Juan Federico (1503-1554), sentado, con ropón negro forrado de martas y gorra de Milán, que se conserva en el Museo de Viena y del que nuestros Reyes poseyeron repeticiones y copias descritas en el Inventario de 1636.

En el Museo de Berlín (núm. 590) hay un retrato del mismo personaje, pintado por Cranach.

Reunidas en un trofeo pueden contemplarse en la Real Armería las armas que Juan Federico llevaba en la batalla de Mühlberg, donde fué hecho prisionero, como recuerdan las antes copiadas frases de Cesare Vecellio. (Cf. *Catálogo de la Real Armería*, pág. 365.)

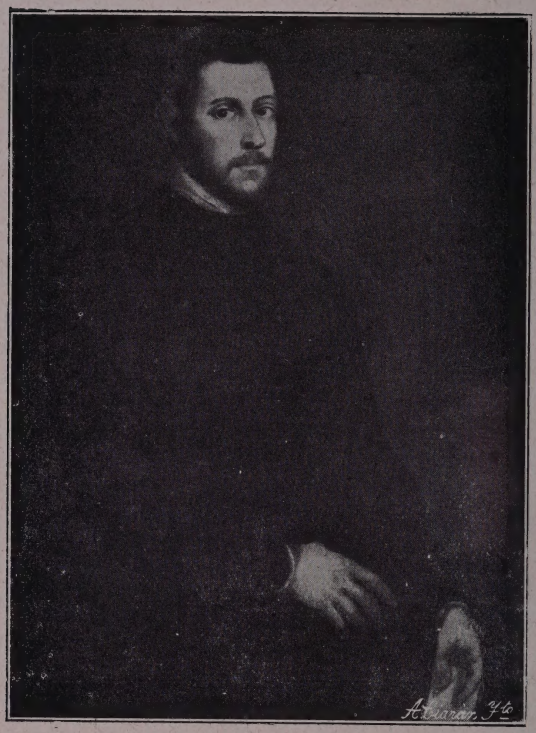
Núm. 453.

COPIA DE TICIANO
FERNANDO I, REY DE HUNGRÍA
1,12 × 0,90.

No advierten los *Catálogos* que está fechado el cuadro: «MDXLVIII anno etatis svi (sic) XXXXVI». Nació el Rey de Romanos en Alcalá el 10 de marzo de 1503.

Dos copias además de ésta se conservan del importante original perdido, una de menores dimensiones en

LAM. VII[1]



PARÍS BÓRDONE.

¿Copia de un autorretrato?

Catálogo del Prado, núm. 372: desconocido. Tintoretto.

LÁM. VII[2]

RETRATO DE PARÍS BORDONE.

Grabado de «Le Maraviglie», de Ridolfi.

la Sala de Reyes de las Descalzas Reales (reproducida por D. Elías Tormo en su libro, pág. 234) y otra en Augsburgo, en la Colección del Príncipe Fugger-Babenhausen (Véase en el *Ticiano* de los *Klassiker der Kunst*,ed. francesa). Retratos del emperador Fernando, joven, abundan; además del Strigel, pueden citarse el de la colección B. Beham, publicado en el *Repertoire* de Reinach, t. III, página 125.

Núm. 372.

TINTORETTO

HOMBRE JOVEN DE BARBA CASTAÑA

1,04 × 0,76.—Lám. VII.

Revisando la obra de Ridolfi *Le maraviglie dell' arte ovvero le vite degl' illustri pittori veneti* (Venecia, 1648), nos sorprendió el parecido del retrato de Paris Bordone publicado en dicha historia (I, pág. 209) con el cuadro del Prado que ahora estudiamos.

En el mismo libro hallamos más grabados, representando otros pintores venecianos del siglo XVI, muy semejantes a varios personajes desconocidos del Museo del Prado, retratados en unos lienzos atribuídos al Tintoretto, que aun se aprecia tuvieron antes forma ovalada e indudablemente son aquellos seis óvalos que atribuyen al Ticiano los Inventarios de los años 1666 y 1686, y que al arreglarlos, probablemente después del incendio del Alcázar de Madrid, se les dió, como dice el Inventario de 1747, la forma rectangular que aun conservan, y, con otras dos pinturas, formaron una serie de ocho cuadros, descrita, también, en el Inventario del Palacio Nuevo del año 1772, a la que pertenecían los retratos del Ticiano y

de su mujer. (Cf. Justi: *Jahrb. K. Pr. Kunsts.*, Berlín, 1889, X, pág. 186).

Nos ocuparemos de los demás artistas representados en algunos de esos óvalos, que constituyeron indudablemente una galería de pintores del Véneto análoga a la que poseyó la reina Cristina de Suecia y se menciona en el *Catálogo* del Museo de Estocolmo. No creemos del Tintoretto esta serie de cuadros.

En la restauración del siglo XVIII fué añadida la mano izquierda del retratado, que en esta tela aparece más jóven y con menos barba que en la mencionada estampa.

Paris Bordone, buen colorista, muy influído por el Ticiano y Palma el Viejo, fué bautizado en Treviso el 5 de julio de 1500 y falleció el 19 de enero de 1571 (V. su biografía por Emil Schaeffer, en el citado *Lexikon* de Thieme, t. IV, págs. 347-51).

Núm. 295.

SCIPION PULZONE

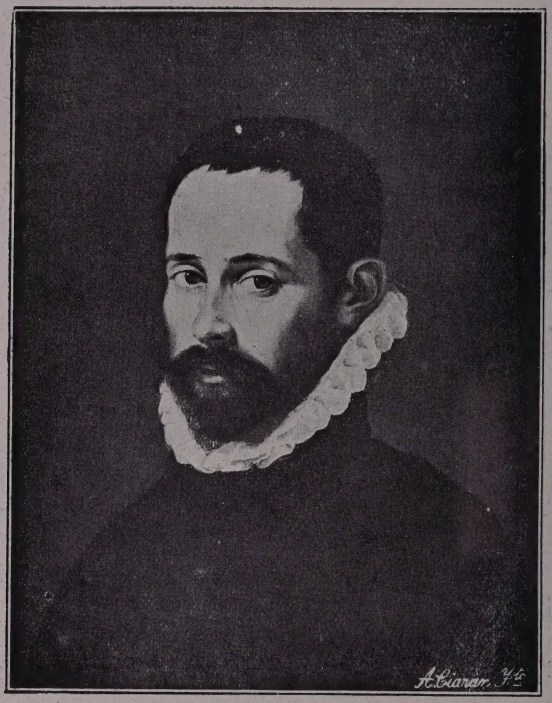
RETRATO DE HOMBRE

0,54 × 0,40.—Lám. VIII.

Hay entre este retrato de un «hombre de tez morena, cabello negro y barba corta en punta, traje negro y alta gorguera» y el de un caballero en pie de los Uffizzi de Florencia, que se supone D. Diego Hurtado de Mendoza, tal comunidad de rasgos, que pensamos han de ser efigies de una misma persona; la reproducción de los dos cuadros dará al lector clara idea de la razón iconográfica que hallamos para identificarlos.

¿Qué fundamentos hay para que sea Hurtado de Mendoza el retratado en Florencia?

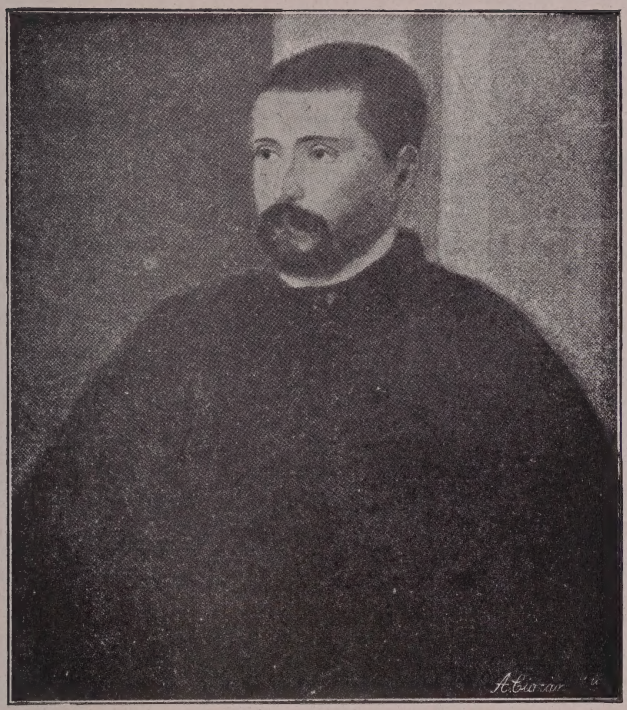
LAM. VIII [1]



¿Don Diego Hurtado de Mendoza?

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 295: desconocido. «Scipion Pulzone».



DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA (FRAGMENTO)

¿Ticiano?

Uffizi de Florencia

Es notoria la amistad del Embajador imperial con Ticiano—Gutierre de Cetina, en bellos tercetos, le pedía una «Primavera» del Vecellio, y éste pintaba retratos de las *amigas* de Mendoza, como agudamente refiere el Aretino, *Libro II delle lettere,* París, 1609, pág. 314—; el primer retrato de cuerpo entero que el de Cadora pintó fué el de D. Diego, según Vasari: «L'anno 1541 fece il ritratto di Don Diego di Mendoza, allora ambasciadore di Carlo V a Vinezia, tute interot in piedi; che fu bellissima figura: e da questa cominció Tiziano quello che e poi venuto in uso, cioé fare alcuni ritratti interi (*Vite,* t. VII, página 445)». ¿Es este retrato el que hoy está en los Uffizzi? Fué opinión corriente entre los críticos, aunque algunos niegan hoy tenga fundamento tal especie.

En el *Parnaso Español,* de Sedano, t. IV, publicado en 1776 y grabado por Carmona, figura un retrato de Hurtado de Mendoza, que en el t. IX de la misma colección se dice procede de uno de cuerpo entero de la casa del Infantado; del grabado de Carmona se derivan todos los demás publicados. No es necesario advertir lo infieles que suelen ser los grabados; pero aquí el mismo colector confiesa que se han dulcificado las líneas del retrato antiguo, etc., etc. Añade Foulché-Delbosc (*Le portrait de Mendoza* en la *Revue Hispanique,* 1910, I, páginas 310 y ss.), que como hubo más de un D. Diego de Mendoza, tal vez Carmona trocó las personas y dió el retrato de un personaje distinto; desde luego, el grabado del *Parnaso* en nada conviene con los rasgos del retrato a *pluma,* escrito tal vez ante el original que se lee en el t. IX, página XIV: «fué de grande estatura, robustos miembros, el color moreno oscurísimo, muy enjuto de carnes, los ojos vivos, la barba larga y aborrascada, el aspecto fiero y de extraordinaria fealdad de rostro», señas que, salvo la barba, coinciden con el retrato de Florencia y no difieren mucho del atribuído en el Prado a Pulzone.

No es cosa de biografiar aquí a D. Diego Hurtado de Mendoza, uno de los hombres representativos de nuestro renacimiento; nació probablemente en Granada en 1503, murió el 18 de agosto de 1575, se le enterró en la Concepción Jerónima, de Madrid; fué militar, embajador, poeta, historiador y novelista acaso, anticuario—nótese que en el retrato florentino tras él aparece un relieve clásico de mármol, como atestiguando, además del libro en la mano, sus aficiones.—La atribución al Pulzone de esta tabla carece de base; nació Scipion Pulzone hacia 1550, fecha en la que, a juzgar por el traje y la factura, la tabla estaba ya quizá pintada. Murió el Pulzone en 1588 o en 1600.

Consta que a D. Diego lo retrató, siendo Gobernador de Siena, Bartolomeo Neroni, llamado vulgarmente el Riccio, pintor y arquitecto; su primera obra data de 1534; murió en Siena en 1571. (V. los comentarios de Milanesi a la vida del Sodoma, Vasari, *Vite*, t. VI, pág. 413.)

Núm. 2212.

ESCUELA ALEMANA

RETRATO DE SEÑORA

0,87 × 0,66.—Lám. IX.

No conocemos retratos juveniles de D.ª Margarita de Parma (1522-1586), pues los que publica Mme. Roblot-Delondre en su citada obra son—fuera del cuadro del Museo de Bruselas (núm. 411), que, como observa Loga, representa a D.ª Isabel Clara Eugenia—retratos de damas de cabellera negra (uno de ellos, en Versalles, es réplica del núm. 1029 del Prado), y la hija natural de Carlos V, según sus biógrafos, tenía el pelo rojo, y en su vejez, bozo y hasta barba.

LAM. IX.

DOÑA MARGARITA DE PARMA, HIJA DE CARLOS V.

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2212: desconocido. Escuela alemana. Tobías Stimmer.

¿Doña Margarita de Parma y su nuera María de Portugal?

¿Antonio Moro?

Catálogo del Prado, núm. 2117; «desconocidas». Antonio Moro.

Pero la joven de rojizo cabello de la tabla que ahora estudiamos presenta tales semejanzas con los retratos de la prudente Gobernadora de los Países Bajos en su edad madura, que nos atrevemos a indicar pueda ser éste un retrato de Margarita hecho, al parecer, antes del año 1550.

Indican los *Catálogos* del Prado, que acaso sea obra de Tobías Stimmer esta tabla, por haber hallado en ella su monograma; pero descolgado el cuadro, a nuestro ruego, no han parecido tales iniciales.

Tobías Stimmer, supuesto autor de este cuadro, era todavía niño cuando se pintó, pues, según Bryan (*Dictionary of Painters and Engravers*, v. pág. 29), nació dicho artista en Schaffhausen (Suiza) el 7 de abril de 1539. El Inventario del Retiro, año 1794, atribuía esta tabla a Navarrete *el Mudo*.

Núm. 2117.

ANTONIO MORO

SEÑORAS DESCONOCIDAS

0,39 × 0,31.—Lám. X.

Son las portezuelas de un oratorio; según distinguidos críticos, no parecen de Moro. La dama, de más de cincuenta años, con pelo rojizo, algo canoso y bastante bigote, retratada en la de la izquierda, sospechamos es Margarita de Parma, por las analogías con el retrato de ella, núm. 585 del Museo de Berlín, cuyo boceto está en el de Viena (núm. 790), obras pintadas por Moro hacia 1560.

La portezuela derecha puede ser retrato de la nuera de D.ª Margarita, María de Portugal, hija mayor de don Duarte (hermano de Juan III y de la emperatriz Isabel).

Nació D.ª María en Lisboa el 8 de diciembre de 1538; se casó en Bruselas (noviembre de 1565) con Alejandro Farnesio, y poco después de las bodas marchó a Parma, donde residió hasta su muerte, ocurrida el 8 de julio de 1577.

Debieron pintarse, hacia 1570, estas tablitas en Italia, donde asimismo residió Margarita desde el año 1568. (Cf. Salazar y Castro: *Indice de las glorias de la casa Farnese*, Madrid, 1716, págs. 642 y ss.)

En una colección de esta corte, la de D.ª Maura Ercazti, hemos visto un pequeño tríptico en cuya tabla central—una Crucifixión—aparecen orando las mismas damas de las portezuelas conservadas en el Prado, que acaso tenían también por centro un Calvario.

No parece referirse a esta pintura un asiento del Inventario de 1636: retrato de una hermana de Felipe II con rosario colorado en las manos, a pesar de la igualdad de tamaño.

Núm. 412.

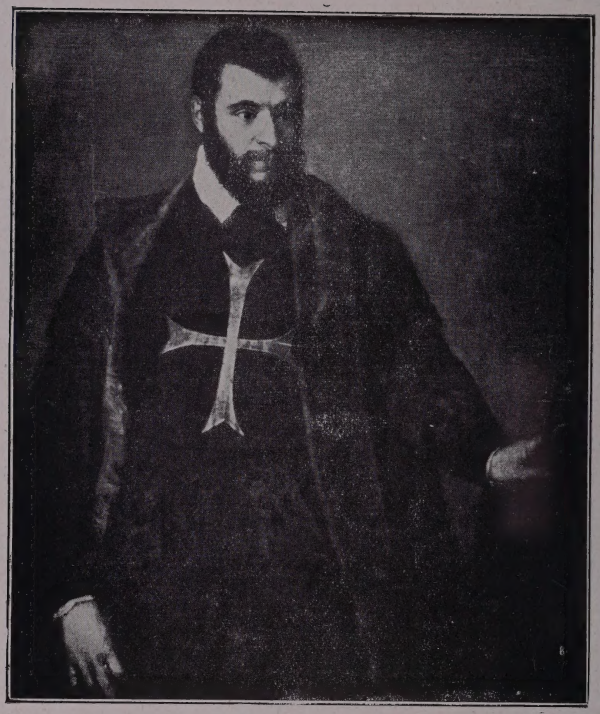
TICIANO

UN CABALLERO DE LA ORDEN DE MALTA

1,22 × 1,01.—Lám. XI.

Madrazo, en el *Catálogo* extenso, indica que el reloj que en el cuadro aparece hace que algunos piensen «ser este retrato el del famoso mecánico Juanelo Turriano». Con fijarse en que el mismo reloj se ve en bastantes cuadros del Ticiano, por ejemplo, al lado de la Duquesa de Urbino (Museo de los Uffizzi), se evidencia lo descabellado de tal hipótesis, que M. Babelon ha defendido de nuevo en la *Revue de l'Art* (año 1913), alegando, además, el pa-

LAM. XI [1]



El caballero Cuccina.

Ticiano.

Catálogo del Prado, núm. 412: un caballero de Malta.

LAM. XI [2]

La familia Cuccina (fragmento).

Veronés.

Museo de Dresde.

recido, escasísimo, a nuestro juicio, del retrato de Turriano en El Escorial, de su medalla por Leoni y del busto del Museo de Toledo, en los que Juanelo tiene el pelo ensortijado y el rostro más deforme que el retratado por Ticiano, el cual dista mucho de la horrenda fealdad del relojero del Emperador, a quien Leoni, en carta dirigida a Ferrante Gonzaga, calificaba de «buey en figura humana». (V. Plon, *Les Leoni*, pág. 126.)

La característica fisonomía del retrato del Prado es, en cambio, idéntica a la del personaje arrodillado en el magnífico cuadro del Museo de Dresde (núm. 224), donde el Veronés representó a Juan y a Jerónimo Cuccina adorando, en unión de su familia, a la Virgen y al niño Jesús. (V. el libro de Pietro Caliari sobre *Paolo Veronese*, Roma, 1888, pág. 372.)

Gronau (*Titian*, pág. 305) cree data lo más pronto del año 1550 el retrato que identificamos con Cuccina. Se pintó el cuadro de Dresde, según la biografía del Veronés, por Hadeln, publicada en el *Lexikon* de Thieme (véase páginas 392 y ss.) entre 1550 y 1560.

Un error tradicional hay que rectificar: no es el retratado, como se ha dicho por todos, caballero de la Orden de Malta; la cruz es completamente distinta, no son cuatro flechas unidas por su ápice, como la que llevan los malteses, sino que los brazos en la intersección apenas si se estrechan, el color no es el blanco, como era ley en la Orden de Rodas, sino azul, y no cabe explicar la alteración de la forma por razón de moda, porque en un retrato del mismo Ticiano poco anterior—el de Ranuccio Farnese—figura la cruz de Malta característica, con sus aspas angulosas. Pertenecía, por tanto, Cuccina a otra Orden, desconocida para nosotros, aunque hemos consultado, entre otros libros, el raro infolio *Tesoro militar de Caballeria*, de D. José Micheli Márquez (Madrid, 1642), pues si bien en dicha obra se mencionan (fol. 57

varias Órdenes que usan cruces azules, ninguna de ellas parece convenir con la que lleva el caballero Cuccina.

Los Inventarios de la Real Casa (Valladolid, año 1615) describen un retrato en «lienzo al olio, de la rodilla arriba, del archiduque Benceslao, gran comendador y Prior de San Juan, bestido de negro con hábito grande en los pechos» que no puede identificarse con el que acabamos de estudiar, entre otras razones, porque Wenceslao, décimo hijo del emperador Maximiliano II, no contaba más que diez y siete años cuando falleció. (Cf. Rodrigo Méndez de Silva: *Catálogo real y genealógico de España*, Madrid, Valle, 1656, f. 139 vuelto.)

Núm. 428.

TICIANO

SALOMÉ

0,87 × 0,80.

Para modelo de esta pintura (1) se valió el Ticiano de su hija Lavinia (nacida hacia 1528), a la que retrató también en la misma postura en otro lienzo, conservado en el Museo de Berlín (núm. 166) y algo idealizada en la Santa Margarita (Prado, núm. 445). Según Fischel (*Tizian*, 3.ª ed., pág. 231), Lavinia Vecellio es el modelo de varios de los más hermosos desnudos de su padre; por ejemplo, de la Venus con el amor, una perdiz y un perrito, del Museo de los Oficios de Florencia. De dicho cuadro y del 420 del Prado es una combinación el núm. 421 de

(1) De la Salomé de Madrid, mencionan Crowe y Cavalcaselle (obra citada, t. II, p. 82) una copia hecha por Alejandro Varotari, que se conserva en el Museo de Padua.

LAM. XII[1]

LAVINIA VECELLIO.

Veronés.

Catálogo del Prado, núm. 487: desconocida.

LAM. XII [2]

LAVINIA VECELLIO.

Ticiano.

Colección del Marqués de Santillana.

este Museo (Venus recreándose con el amor y la música). Adolescente aún, reconocemos asimismo a Lavinia en la voluptuosa Dánae (pintada hacia 1545) del Museo de Nápoles (núm. 74), composición que, con algunas variantes, repitió el Ticiano diferentes veces; una de estas réplicas, pintada en 1554 por encargo de Felipe II, es el cuadro núm. 425 del Prado.

Publícase en el *Tizian* de los *Klassiker der Kunst.*, página 135.

Núm. 487.

VERONÉS

SEÑORA JOVEN

1,17 × 0,92.—Lám. XII.

La hermosa Lavinia se casó en 1555 con Cornelio Sarcinelli. Entonces la pintó su padre con un abanico en la mano (Museo de Dresde, núm. 170). De este original es copia o repetición el cuadro de la colección del Marqués de Santillana, reproducido en la lámina XII. La comparación de él con otros retratos de la hija del Ticiano hechos por éste hacia los años 1565 y 1570 y conservados en los Museos de Dresde (núm. 171) y Viena, de que la gran guerra nos impide publicar fotografías, demuestra, a nuestro juicio, que la señora retratada por el Veronés es también Lavinia Vecellio, hacia 1560, cuando los años y la gordura habían comenzado a estropear sus encantos. El hilo de perlas que en los dos retratos ostenta Lavinia es quizá el mencionado en sus contratos matrimoniales.

Núm. 411.

TICIANO
FELIPE II (1527-1598)
1,93 × 1,11.

Durante la estancia de Felipe II en Augsburgo (8 de julio de 1550 a 25 de mayo de 1551), pintó Ticiano este cuadro, enviado a la Gobernadora de los Países Bajos el 18 de mayo de 1551, fecha en que escribía Felipe a su tía María de Hungría: «Con esta van los retratos de Tiziano... al myo armado se le paresce bien la prisa con que le ha hecho, y si ubiere mas tiempo yo se le hiziera tornar a hazer». (Doc. núm. 6443 del t. X del *Jahrbuch Kunst. Sam.*, Viena, 1889.)

Había llegado el Ticiano a Augsburgo antes del 11 de noviembre de 1550, día en que desde allí escribió al Aretino.

En la Real Armería de Madrid (núms. A. 217-A. 230), se conserva el arnés de guerra, obra probable de Desiderio Colman, de Augsburgo, con que aparece Felipe II en este retrato.

Reproducido en el *Tizian* de Fischel, pág. 132, y en *Hombres Célebres del Museo del Prado*, pág. 15.

Núm. 452.

COPIA DE TICIANO
FELIPE II, DE EDAD JUVENIL
1,03 × 0,82

Este cuadro y otro igual de la Galería Corsini, de Roma, son puntuales copias de un retrato inventariado, año 1636, de «medio cuerpo arriba de el señor Rei Pheli-

pe segundo quando se casó en Inglaterra; está vestido de negro con vivos de armiño; tiene la una mano sobre un bufete carmesí y la otra sobre la guarnición de la espada: es de mano del Ticiano».

Probablemente, dicho perdido original del Ticiano fué el retrato que envió a Felipe II en 1553 (año en que se negociaba el matrimonio con María Tudor), y no el de cuerpo entero del Museo de Nápoles, como suponen Cavalcaselle y Crowe (ob. cit., II, págs. 162-63).

El boceto para los retratos juveniles de Felipe II pintados por el Ticiano, opinan dichos autores (ib., página 88), es el estudio procedente de la casa Barbarigo, propiedad, en 1878, del conde Sebastián Giustiniani, y conservado ahora, al parecer, en la colección Lenbach, de Munich, que se publica en la pág. 130 del *Tizian* de Fischel, ed. 3.ª, donde también se reproduce (pág. 131) el retrato de la Galería Corsini.

Núm. 1949.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI

FELIPE II

0,41 × 0,32.—Lám. XIII.

En carta de Granvela a Renard (1), fechada en 13 de noviembre de 1553, se indica que *Lucas* pintaba a la sazón, en tabla, una cabeza de Felipe II.

Por convenir el estilo de la tabla, la edad del retra-

---

(1) Cf. *Papiers d'état du Cardinal de Granvelle* (ed. Weiss, París, 1843), IV, pág. 145: «Le pourtrait de... nostre prince, que Lucas a entre ses mains, est sur bois... il n'y aye que la teste.»

tado y hasta la moda del traje, análogo al del anterior lienzo de Ticiano, creemos que la cabeza del Prado es la mencionada por Granvela como obra del pintor gantés Lucas de Heere, discípulo de Franz Floris.

Cuando, en 1554, se celebró la boda de la reina María Tudor con Felipe II, que aun era Príncipe de Asturias, Lucas de Heere pasó a Inglaterra y allí retrató a los recién casados Monarcas. Todavía el artista era partidario de Felipe II en 1559, fecha del cuadro *La Reina de Saba ante Salomón,* conservado en la iglesia de San Bavón, de Gante, en el que el Rey hebreo aparece con las facciones de nuestro Soberano; pero después abrazó Heere la reforma protestante con tal ardor, que en 1568 fué desterrado de Gante. Había ya regresado a su ciudad natal en 1577; pero volvió a emigrar a Holanda y Francia, donde parece falleció en 1584. (Cf. Wurzbach, II, pág. 663-66.)

Núm. 431.

TICIANO

FELIPE II OFRECIENDO AL CIELO A SU HIJO D. FERNANDO

3,35 × 2,74.

Para este cuadro, conmemorativo de la victoria de Lepanto, utilizó su autor un boceto de poco más de tres palmos, pintado por Alonso Sánchez Coello, según refiere Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* págs. 126-27.

Aun no había acabado Vecellio su obra el 9 de mayo de 1573, día en que escribió a Guidobaldo, duque de Urbino, su enviado en Venecia, lo siguiente: «Essendo

LAM. XIII.

FELIPE II.

Lucas de Heere.

Catálogo del Prado, núm. 1949. Escuela flamenca del XVI.

stato questa matina dal Titiano per conto del Quadro que desidera di man sua V. Ecc. Lho trovato che ua dietro a finir un Quadro di un Ritratto al Naturale del Re Catolico che sta in piede tenendo in braccio il figliolo, che Li nacque ultimamente che guarda la Vittoria che gli appare di sopra con una palma che li da in mano con questo motto, Maiora Tibi. Il qual quadro nel uero e molto bello. Vedro d' hauerne una copia da uno delli suoi gioueni per mandarlo a V. Ecc.» (Se publicó esta carta en el Suplemento al t. XXV del *Jahrb. K. Pr. Kunsts.* Berlín, 1904, pág. 29.)

La alegoría de Lepanto fué enviada a Madrid en setiembre de 1575. (V. Zarco del Valle.)

El Inventario de 1600 expresa que el hijo que Felipe II tiene en sus brazos es el principe D. Fernando, y el hecho en 1607 de la *Quinta Real*, de Valladolid, menciona una copia de dimensiones mucho menores (dos varas en cuadro), de mano del pintor toledano Blas de Prado.

Reproducido el original en el citado *Tizian,* de Fischel, pág. 189.

Núm. 259 del *Catálogo de la Escultura.*

LEÓN LEONI

DOÑA LEONOR DE AUSTRIA (1498-1558).

0,59 × 0,60.—Lám. XIV.

Este «busto de tamaño natural en mármol de Italia», de la viuda de D. Manuel *o Venturoso* y de Francisco de Francia, con una cartela en el mismo pedestal y en ella labrado su nombre «Leonor», «es trabajo de lo más delicado y fino de León Leoni. Procede, casi podría afirmar-

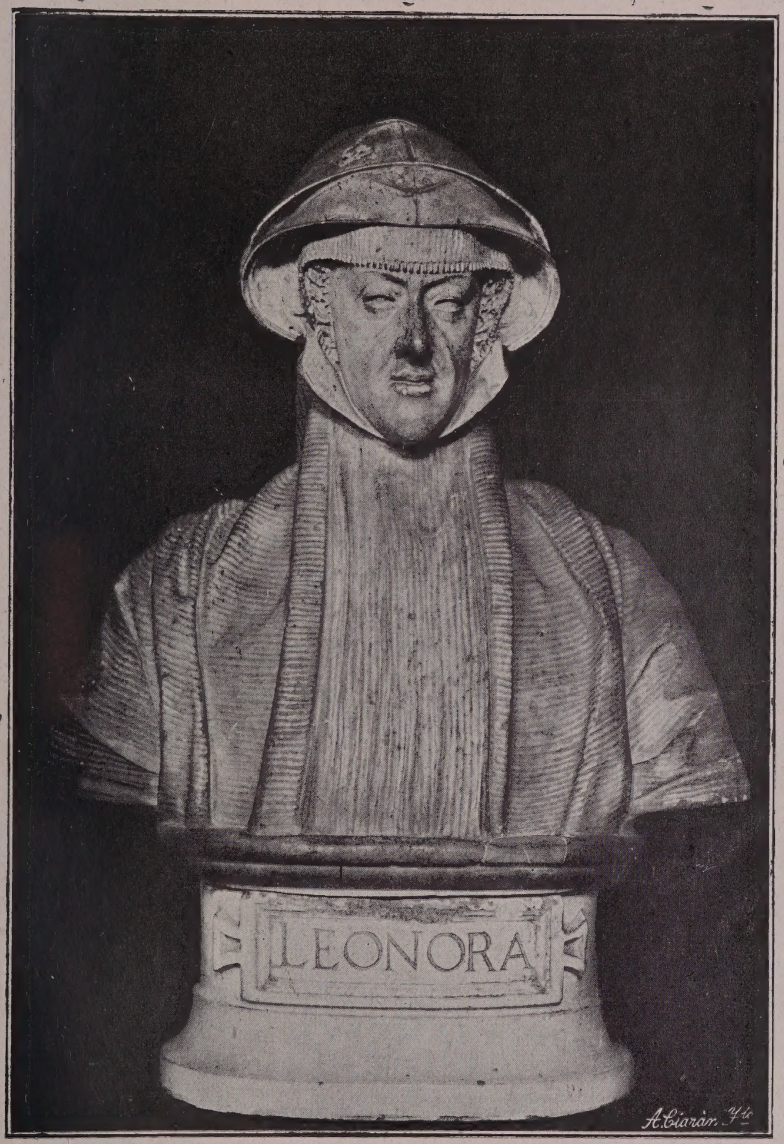
se, de los encargos hechos por la Reina de Hungría, para colocarlos en la galería del Palacio de Binch, de que habla Vasari, aunque advierte eran de bronce, ignoramos si por error o por otro más autorizado motivo». Hasta aquí es extracto de las págs. 184 y 185 del *Catálogo de la Escultura* del Museo del Prado, de D. Eduardo Barrón, Madrid, 1910.

Plon, en su admirable monografía sobre los Leoni (París, 1887, págs. 296-297), juzga la escultura: «Le buste de la Reine de France est une œuvre de une verité saisissante et d'un grand caractère»; pero se libra muy bien de creerlo documentado por el texto de Vasari, y afirma desconocer el paradero del busto en bronce encargado para el Palacio de Binch.

De tiempo atrás nos intrigaban las marcadas diferencias del estilo, nervioso, seco, duro, realista, nada italiano del busto de mármol de Madama Alienor, y el de las demás esculturas de Leoni, todo morbidez y blandura, aun en los rasgos más enérgicos. La extrañeza subió de punto cuando leímos el asiento de la estatua de Leonor en el Inventario hecho a la muerte de Felipe II; no sólo no figura en la lista especial de las obras de Leoni (por ello no la encontró el Sr. Barrón), redactada en vida, y quién sabe si en presencia de Pompeyo, sino que se le tasa en cincuenta ducados, mientras que el casi igual busto de María de Hungría, que figura entre las obras de los Leoni, se tasa en doscientos. En verdad que ambas circunstancias eran desconcertantes, y de sobra suficientes para dudar de la consagrada atribución. Pero ¿a quién considerar como autor de esta escultura? El lanzar hipótesis tales es aventurado.

Y en este caso completamente inútil: no hace más de veintisiete años que se ha publicado el documento donde figura esta escultura con el nombre del escultor; el documento dice así:

LAM. XIV.



DOÑA LEONOR DE AUSTRIA, REINA DE PORTUGAL Y DE FRANCIA.

Jacques Du Broeucq.

Catálogo de la Escultura, núm. 259: León Leoni.

«Cárgasele más un retrato de la christianisima reyna de Francia madama Leonor, hecho de marmol blanco, de bulto, de medio cuerpo arriba, puesto sobre un pedestal, escrita «Leonor» hecha por maestro Jacob escultor». (Cf. *Acten Regesten und Invent. aus dem... Simancas*, por R. Beer, en el *Jahrb. Kunst., Sam.*, de Viena, 1891, página CLXIII: Inventario de pinturas y esculturas de María de Hungría enviadas a España desde el palacio de Binch en ¿1555?.)

La averiguación de quién fuese Maestro Jacob, escultor, estaba hecha, sólo con recordar que la escultura procedía de Binch, y el palacio famoso que en el Henao edificara la Reina de Hungría, hermana de Leonor, fué construído y decorado por su arquitecto y escultor de cámara Jacques o Jacobo Dubroeucq.

Nació Du Broeucq en Mons entre 1500 y 1510, y murió en 1584; estuvo en Italia; como arquitecto, además del palacio de Binch, construyó el castillo de Mariemont y el de Bossu; son de su mano las sillas de coro y el altar de la iglesia de Santa Waudru y la sillería de San Germán, en Mons; según Max Roosses, es un escultor admirable: aunque influído por el arte de Italia, «no perdió por completo el acento del Norte; sus figuras conservan formas delgadas, actitudes forzadas y mímica exagerada, viven una vida sana y fresca, pero son debidas a la concepción de un artista académico, más que a la observación fiel del natural. A pesar de esto, fué un artista original, un renovador del arte. Desgraciadamente, la mayor parte de sus obras han sido destruídas o mutiladas y despedazadas». (*Flandre*, pág. 155.) La importancia de este maestro le ha hecho acreedor a una monografía de R. Hedicke (Estrasburgo, 1904).

El original que sirvió para esta interesantísima escultura fué un cuadro de Moro, hoy perdido, pintado en 1549 ó 1551; hay copias suyas en Ambras y en las Des-

calzas Reales (publicada ésta en el libro de D. Elías Tormo, pág. 238). Para la iconografía de D.ª Leonor, véase Mme. Roblot, *Portraits d'Infantes*, págs. 17 y ss.

Núm. 262.

MORONI
UN CAPITÁN VENECIANO
1,19 × 0,91

Debe anotarse que este mismo personaje está retratado por Moroni en la National Gallery de Londres; sin embargo, son obras muy distintas; hay grandes variantes, prescindiendo de que el de Londres es de cuerpo entero, aunque acaso lo fué también el de Madrid. El de Londres está colocado a la derecha de la columna, con una mano coge la espada, y con la otra, un casco colocado sobre el pilar; la indumentaria difiere en que las mangas son claras y listadas, mientras que el traje del de Madrid es todo de un tono.

Reprodúcense ambas pinturas en la *Enciclopedia Espasa*, t. XXXVI, pág. 1147.

Núm. 414.

TICIANO
HOMBRE CON UN LIBRO EN LA MANO
0,81 × 0,68. — Lám. XV.

En el *Repertoire d'Art et d'Archéologie*, año 1914, página 1, se da la noticia de que Emil Schäffer, en un artículo publicado en la *Antiquitaten Zeitung* del 7 de enero de

LAM. XV.

DANIELLO BARBARO.

Ticiano.

Catálogo del Prado, núm. 414: desconocido.

1914, demuestra que el retratado (representa unos cuarenta años) es Daniello Barbaro.

Comprueba tal identificación el extraordinario parecido del cuadro del Prado con el retrato grabado en la segunda parte de la obra titulada *Icones sive imagines virorum literis illustrium... Nicolai Reugneri. Argentorati—Bernhardo Iovino—M.DXC.*

El retrato de Daniel Bárbaro por el Ticiano lo grabó W. Hollar (Cf. Cavalcaselle y Crowe, *Tiziano*, t. II).

Más anciano aparece el mismo personaje en el cuadro, atribuído al Veronés, del palacio Pitti de Florencia. No se asemeja nada al que dicen es retrato suyo en el Museo de Dresde. Otro retrato de Bárbaro poseía D. José Madrazo (núm. 269 del *Catálogo* de su colección).

Según el *Nouveau Dictionnaire Historique* (Caen, 1786), tomo II, pág. 36, Daniel Bárbaro, miembro de una familia que ya había producido varias celebridades literarias, nació en 1513, fué embajador de la Señoría de Venecia en Londres desde 1548 a 1551, y falleció el año 1570. Tradujo a Aristóteles al latín y a Vitrubio en italiano, y escribió, entre otros libros, los titulados *Dell'elloquenza* (1557) y *La Prattica della prespettiva* (1568).

Ignoramos si se ha publicado o no hasta hoy esta espléndida pintura de nuestro Museo.

Núm. 1957.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI
SEÑORA DESCONOCIDA

0,77 × 0,57.

En los viejos Inventarios palatinos figura atribuída a Lucas de Holanda y a Durero, que, como es sabido, eran los eternos tópicos para clasificar tablas neerlandesas;

sospechamos, por su estilo, será quizá obra de un pintor del Henao llamado Nicolás de Neufchatel, más vulgarmente conocido por el nombre de Lucidel; nacido en Mons hacia 1527 y muerto en Nuremberg, probablemente después de 1590.

Los retratos de este artista existentes en las galerías de Londres, Munich, Berlín, etc., se distinguen por lo cuidado de su ejecución y la delicadeza de la tonalidad, y suelen confundirse a veces con los de Moro, no estando en ocasiones distantes también de Holbein. En la Exposición retrospectiva de Charleroi, en 1911, contemplamos varios cuadros de este retratista, no tan famoso como se merece.

Un admirable retrato de mujer en íntima relación con este del Prado, propiedad de la Academia imperial de San Petersburgo, se reproduce en la *Zeitchrift für bildende Kunst,* 1907, pág. 38.

No se ha publicado nunca este retrato de Madrid.

Núm. 842.

JUAN DE JUANES

EL ENTIERRO DE SAN ESTEBAN

1,60 × 1,23.

Olvida el *Catálogo* que seguimos, lo que ya advertía el histórico descriptivo de Madrazo: el hombre en segundo término retratado en traje del siglo XVI, pensativo testigo del entierro, ha de ser el propio Juanes, según extendida costumbre de la época, y porque a modo de firma signó el cuadro con el escudo de la noble familia Juanes, que con vanidad se apropió.

Sólo por esta pintura conocemos las facciones de un

artista que ha pasado de ser *Divino* a considerársele como un manierista vulgar: el más calificado ejemplo en tierras de España del cambio del gusto en pintura; Juanes fué altísimo pintor cuando Rafael era el único: al correr el tiempo, la mudanza del pensar dejó en su lugar propio al de Urbino, exaltó sobre él a Leonardo y a los primitivos adorables, se amó más lo exquisito que la facilidad, y los secuaces de Sancio fueron condenados por vacíos repetidores; hoy la crítica, más comprensiva, reconoce en ellos una acuciosa solicitud por lo bello, casi siempre fracasada, y absuelve sus culpas, nacidas de la idolatría a Rafael, cuando, olvidados de recetas de escuela y del espiritualismo huero, vuelven sus ojos a la vida y fijan con finas, apretadas pinceladas las figuras de sus contemporáneos. Y en esto sí que triunfó Juanes; los retratos del santiaguista del Museo del Prado, del venerable Agnesio, en la catedral de Valencia, y este mismo, en que nos dejó su propia efigie, son patente prueba de lo que hubiera ganado el arte español, si en vez de tantos cuadros devotos hubiesen pintado más retratos los artistas de mediados del XVI; quizá comprendiéndolo así, esta dirección tomaron los de fin del siglo Sánchez Coello y Pantoja.

Modernamente, la producción de Juan de Juanes mengua; de su acerbo artístico se sacan obras que se adjudican a su padre unas y a su hijo otras; el primero en el tiempo fué el más grande en el arte, aunque más famoso es Juan Vicente Macip o Macip II, muerto en 1579; cuando pintó este cuadro andaba en los cuarenta años de su edad.

Núm. 855.

JUAN DE JUANES

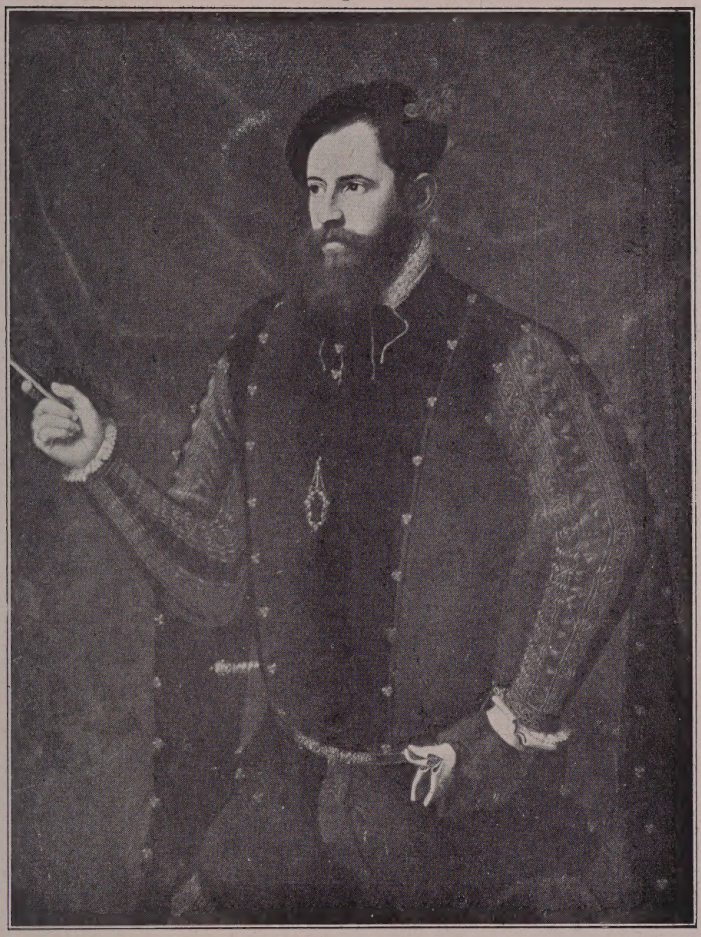
DON LUIS DE CASTELVÍ, SEÑOR DE CARLET

1,05 × 0,80.—Lám. XVI.

El deseo de allegar noticias de este santiaguista nos ha llevado a una duda completa sobre su persona: dos caballeros del tiempo pueden identificarse con éste, y para determinar cuál de los dos es, fáltanos saber a qué Orden militar pertenecieron; la documentación de las Ordenes es defectuosa, y la del siglo XVI falta en gran parte.

El único Castelví santiaguista del siglo—según el Índice—es Luis de Castelví y Lacoma; sus pruebas son de 1568, y su familia es toda ella de Cerdeña; fecha y patria obligan a prescindir de él.

Guiándonos por la identificación tradicional, buscamos datos de los señores de Carlet, y Escolano, en su *Segunda Parte de la Década Primera de la Historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia.* – (Valencia, Patricio Mey, 1611, col. 948 y ss.), habla de este linaje y menciona a D. Luis de Castelví, que «militaba en el exército imperial haviendo comenzado a servir al Emperador de paje, y después a él y a su hijo el Rey Philipe de soldado por espacio de quarenta años. Fué persona de confianza y talento». Carlos V lo recomendaba con interés a su hijo, y le ocupó en negocios difíciles; estuvo preso en Francia medio año; al ponerle en libertad Enrique II, mandó «se le satisfaciesen los gastos hechos. Besole Don Luys las manos por tal gentileza, y con otro tanto le respondió: «Yo soy vasallo del Emperador y no me será bien contado que reciba merced de su enemigo.



DON LUIS CASTELLÁ DE VILANOVA.

Juan de Juanes.

Catálogo del Prado, núm. 855: Don Luis de Castelvi,

Agradezco a vuestra Magestad esa merced, y lo gastado venga por mi cuenta». A este caballero le debe España el uso de guardar la nieve en casas, en las sierras donde cae, y el modo de enfriar el agua con ella.» «...Fué el primero que puso en plática en la ciudad de Valencia el manejo de la nieve... de donde nos quedó a los valencianos llamarle a este caballero Don Luys de la Nieve». No sabemos a qué Orden militar perteneció, y por ello queda en problema si es o no el de la tabla del Prado.

En el reverso de la pintura hay un papel pegado, viejo ya, copiando una inscripción antigua, difícil de leer, puesto que sólo algunas letras se transcribieron; dice así: *D^n Luis de Castella de Vi...n.v., Señor de Bi...—Pintado en Valencia por Vicente Juanes por los años de 1500.* Con los escasos restos del letrero se llega a averiguar que se refiere a *Don Luis Castellá de Vi*lanova, *Señor de Bi*corp, hijo de D. Francisco Juan de Vilanova y doña Violante Romeo. No vemos en Escolano (col. 989) cita de ningún otro caballero al que puedan convenir las referencias del rótulo viejo más que a este Señor de Bicorbe, abuelo del primer conde de Castelví; no encontramos tampoco mención suya en los Indices de la Orden de Santiago; pero creyendo digno de fe el letrero, tenemos como muy seguro es él el retratado por Juanes.

¿Por Juanes? Tal es la vieja atribución que da el rótulo del reverso y que los *Catálogos* y críticos han confirmado; a los que extrañe la superioridad de esta bella tabla sobre las demás pinturas de Juanes, recuerden que todos los artistas de su tiempo, amanerados en los asuntos religiosos, se redimían al estudiar el natural; bastan, en apoyo de esta observación, los ejemplos de Moro y Sánchez Coello. Anotemos, sin embargo, la diferente factura del autorretrato de Juanes en la tabla núm. 842 del Prado, estudiada ya en la pág. 66.

Se asemeja este retrato al santiaguista (núm. 259 A.)

del Museo de Berlín, atribuído erróneamente a Sebastián del Piombo.

Reproducido: *Hombres Célebres del Museo del Prado,* página 27.

Núm. 2113.

ANTONIO MORO

HIJA DEL REY D. MANUEL DE PORTUGAL

1,07 × 0,83.—Lám. XVII.

Las reservas con que anteriores *Catálogos* del Prado acogían esta tradicional identificación, han desaparecido en la última edición francesa, donde, siguiendo a Loga y Roblot, se afirma que la retratada es «la infanta doña María, hija de D. Manuel *El Venturoso* y de Doña Leonor».

Con suma clarividencia, D. Elías Tormo *(En las Descalzas Reales,* págs. 247-52) refuta la idea de que la tabla del Prado represente a D.ª María de Portugal (1521-1571), y, señalando las semejanzas entre su retrato en el dibujo, con letrero antiguo, del Museo de Chantilly y el lienzo del convento de las Descalzas, que reproducimos en la lámina XVII, prueba que éste es copia del perdido original, donde Moro había retratado, hacia 1552, a tan culta Princesa.

La opinión del Sr. Tormo se confirma con el Inventario del año 1600, que describe puntualmente el cuadro de las Descalzas, u otro idéntico, como «un retrato de medio cuerpo, de pincel en lienzo, de la Srma. infanta de Portugal D.ª María, asentada en una silla, con abano en la mano derecha y guantes en la izquierda».

Otra copia, bastante recortada, del original de Moro,

LAM. XVII [1]

¿Isabel de Braganza, Duquesa de Guimaraens?

Antonio Moro.

Catálogo del Prado, núm. 2113: hija de Don Manuel de Portugal.

La Infanta Doña María de Portugal.

Copia de Antonio Moro.

Convento de las Descalzas Reales de Madrid.

es el retrato de D.ª María, con el letrero PORTVG. REG. FILIA, procedente de la serie iconográfica de Ambras, que reproduce el *Jahrbuch Kunst. Sam.*, t. XIX (Viena, 1898), pág. 13.

La comparación de estos retratos auténticos de Doña María de Portugal con la supuesta imagen suya en el Museo del Prado, creemos demuestra que este original de Moro retrata a otra dama, probablemente perteneciente también a la familia real portuguesa, pues las coincidencias de tener esta tabla igual tamaño que el retrato de la reina D.ª Catalina (núm. 2109 del Prado) y de ser el traje de la desconocida parecido al de otro (núm. 2110) del mismo Museo, datado en 1551, indican, a nuestro juicio, que con el perdido retrato de D. Juan III de Portugal, el de su esposa Catalina, el de su hermana María y algunos más, formaba parte de una serie de tablas en las que Moro, hacia 1552, copió en Lisboa las efigies de las personas que entonces componían la Casa Real de Portugal; y la tradición de Palacio, al suponer que la retratada es una hija de D. Manuel de Portugal, quizá aluda a su nuera la infanta D.ª Isabel, esposa de don Duarte, duque de Guimaraes y condestable de Portugal, último hijo varón del Rey *Venturoso* y de su segunda mujer D.ª María (hija de los Reyes Católicos).

Doña Isabel, hija de D. Jaime, IV duque de Braganza, y de su primera esposa Leonor de Mendoza, se casó en 1536 con el infante D. Duarte. De este matrimonio nacieron la antes citada (V. pág. 53) D.ª María de Portugal, esposa de Alejandro Farnesio, y D.ª Catalina, que casó con su primo hermano Juan, VI duque de Braganza (Cf. Salazar y Castro: *Casa Farnese*, págs. 655 y 710). No conocemos retratos de la infanta D.ª Isabel de Portugal.

Núm. 432.

TICIANO
LA GLORIA
3,46 × 2,40.

Además de los retratos de Carlos V, la Emperatriz, María de Hungría, Felipe II y Ticiano, que, a decir del *Catálogo,* aparecen en este grandioso lienzo, según una carta del pintor, de 10 de septiembre de 1554, «il ritratto del signor Vargas posto nell' opera, ho fatto di commando suo»; Madrazo supuso que Vargas se muestra figurado en el Job.

No lo creemos así: al famoso embajador Francisco de Vargas le retrató el Ticiano; consta por un soneto que le dedicó el Aretino (en carta al pintor desde Venecia: octubre, 1553; *Lettere,* t. VI, pág. 193), y por una mención de una carta del mismo a Granvela (enero, 1554); el retrato se ha perdido, pero queda de él un bello grabado, del que hay prueba en la Biblioteca Nacional; y comparando este grabado con las figuras que se pintan en la Gloria, no encontramos al Embajador cesáreo; remoto parecido presenta con el barbado más próximo a los pies de la Virgen; de no serlo, habrá que pensar en que se siguió el consejo del pintor, que añadía en su citada carta: «se non piacerá a V. M. C. [el retrato de Vargas] ogni pittore con due pennellate lo potrá convertire in altro».

El cuadro de la Gloria, por Carlos V llamado del «Juicio Final» y después «La Trinidad», lo encargó el Emperador cuando los años, no muchos, pero trabajados, llevváranle a aquél a desasirse de las cosas del mundo, que culminó poco después en la retirada a Yuste; pidió a su pintor y viejo amigo que expresase en un lienzo sus an-

sias de mejor vida; fué obra que el de Cadora pensó y trabajó con amor grande; estaba terminada en setiembre de 1554; al Emperador le complació en extremo; lo celebra Ticiano en carta de diciembre de 1555; tuvo el cuadro en su retiro de Yuste, y ya en su lecho de muerte, «mandó coger el lienzo del Juicio final; aquí fué mayor el espacio, la meditación más larga, tanto estuvo el médico Mathisio por decirle mirase no lo hiciese mal suspender tanto tiempo las potencias del alma» (así lo cuenta el P. Sigüenza: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo II, pág. 158), y en su codicilo manda el Monarca se haga un altar en Yuste de pintura siguiendo a ésta, «añadiendo o quitando aquello lo que vieren más convenir».

Núm. 2114

ANTONIO MORO

SEÑORA DESCONOCIDA

1 × 0,80.

Valerian von Loga, en su interesantísimo estudio acerca de Moro, publicado en el *Jahrb. Kunst. Sam.*, XXVI (Viena, 1907), sostiene que esta tabla es un retrato de Metgen, la esposa del pintor.

Por las analogías de técnica con el retrato de María Tudor (Prado, núm. 2108), opina Loga que Moro retrató a su esposa hacia 1554.

La hipótesis del sabio alemán la aceptó Henri Hymans (*Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, Bruselas, 1910, página 102), y ha sido también recogida en la última edición francesa del *Catálogo* del Prado.

Confirma tal identificación otro cuadro representando

a la misma mujer, que forma pareja con el autorretrato de Antonio Moro, propiedad de Lord Yarborough. Los publica Hymans (ob. cit.), pág. 135.

La tabla del Prado se reproduce también en dicha obra de Hymans, pág. 102.

Núm. 1143.

SÁNCHEZ COELLO
¿ANTONIO PÉREZ? ¿D. FRANCISCO HERRERA Y SAAVEDRA?

0,41 × 0,30.

No es el famoso secretario de Felipe II, porque no fué caballero de Santiago y porque sus retratos auténticos (las copias con letreros de un original antiguo en las Bibliotecas de El Escorial y de San Isidro, por ejemplo) en nada se parecen a este lienzo.

No es tampoco D. Francisco de Herrera y Saavedra, yerno del pintor, que no recibió la venera de santiaguista hasta 1600, y no sólo porque Alonso Sánchez murió en 8 de agosto de 1588, sino porque esta pintura es puntual réplica de otra del Museo de Budapest fechada en 1558 y atribuída a Moro. (V. Hymans: *Antonio Moro,* pág. 98.)

Tampoco es, como algunos dijeron, retrato del propio Alonso Sánchez, pues a pesar de los repetidos anuncios de grandes novedades, por las que resulta que nuestro pintor es un *finchado fidalgo* portugués (aunque, por donoso capricho, cuando hubo necesidad de nobleza, fué a buscarla a un villorrio de moriscos en tierra de Valencia), todavía no han dicho que fuera caballero cruzado.

Según los Inventarios del siglo XVIII, este santiaguis-

ta es Hernán Cortés, y la tradición palatina hizo que copias de este lienzo pasen por retratos del conquistador en la colección de Santillana y en el Archivo de Indias de Sevilla; aunque Hernán Cortés pertenecía a la Orden de Santiago desde 1525, no es posible tal identificación, porque, además de que falleció sexagenario en 1547, no se parece nada esta cabeza a la medalla de Hernán Cortés datada en 1529, que se publica en el *Jahrbuch Pr. Kunst.* (Berlín, 1913, XXXIV, pág. 20), y al retrato que poseyó Paulo Jovio.

Un retrato de D. Juan de Benavides, marqués de Cortes, de mano de Antonio Moro, cita Argote de Molina en su *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo;* ¿será, por tanto, lo del conquistador de Méjico una confusa tradición vacilante entre Cortes y Cortés? ¿Será la cabeza de Budapest el estudio para el original que estuvo en el Pardo, y este de Madrid, una copia de Sánchez Coello del retrato del Marqués de Cortes? ¿Fué santiaguista este titulado? En el Indice de pruebas de la Orden aparece el nombre de D. Juan de Benavides y Chacón, hijo del Señor de Frómista, natural de Toledo; hizo las pruebas en 1533. ¿Es este caballero el Marqués de Cortes? Lo ignoramos; algo temprana es la fecha de las pruebas para un hombre que en 1558 no pasaría de los treinta y cinco años, bien que de muy niños a veces se hacían las informaciones de los caballeros.

El cuadro de Budapest lo reproduce Hymans en la página antes citada.

Núm. 2355.

ESCUELA FRANCESA
¿MARÍA STUART? (1542-1587)

0,61 × 0,47.—Lám. XVIII.

Las dudas con que el *Catálogo* enuncia quién es la retratada en esta tabla no son en verdad suficientes; es identificación a todas luces inaceptable; compárese si no con retratos auténticos de la infortunada Reina de Escocia, el propiedad del Duque de Alba o el dibujado por Clouet, que publicamos, y la confrontación lleva a rechazar la hipótesis. (Para la iconografía de María Estuardo, véase el *Burlington Magazine*, vol. X, pág. 40.)

Tampoco es retrato, como algún tiempo creímos, de su prima y perseguidora Isabel de Inglaterra (1533-1603); una miniatura de la colección Morgan (V. el *Catálogo* hecho por Williamson, t. I, pág. 54), con traje parecido al que viste esta dama y facciones algo distintas de los retratos tradicionales, nos llevaron a la equivocada identificación; mas sólo el advertir que las cejas de Isabel eran arqueadas en curva muy cerrada, y las del retrato de nuestro Museo, casi rectas, aparte del gesto, muy diferente, nos hizo salir del error.

Pensamos más tarde si sería Margarita de Valois, la famosa Reina de Navarra, narradora de cuentos verdes; retratos seguros suyos obligáronnos a desechar la idea apenas nacida; lo mismo nos sucedió con Catalina de Médicis.

Queda, por fin, una hipótesis, mejor dicho, una mera conjetura, sugerida por la siguiente partida del Inventario de 1600:

«Otro, retrato de madama de Borbón, dama francesa de la reyna doña Isabel, vestida de colorado, que tiene

LAM. XVIII[1]

¿Ana de Borbón, Duquesa de Nevers?

¿Escuela de Clouet?

Catálogo del Prado, núm. 2255: ¿María Stuart? Escuela francesa.

MARÍA STUART, REINA DE ESCOCIA.

Dibujo de Clouet.

de alto bara y media y de ancho bara y sesma». En el Inventario de 1636 se describe un retrato que no coincide con éste.

No se nos oculta lo difícil de que una tabla se corte, no sólo a lo largo, sino a lo ancho—aunque algún caso análogo podría citarse—, mas como vienen bien la indumentaria, el estilo de la pintura, que creemos francesa, y de los seguidores de Clouet, nos atrevemos a lanzar esta aventuradísima hipótesis, aunque no sea más que para que una tan interesante tabla comience a ser conocida y discutida; la suposición atrevida y aun errónea es muchas veces el camino más seguro para que se haga luz.

Esta madama de Borbón llamábase Ana y era hija de Luis II *El Bueno*, duque de Montpensier y señor de Champigny, y de su primera mujer Jacquelina de Longwic; fué casada con Francisco II de Cleves, duque de Nevers, el 6 de setiembre de 1561; vino a España con la reina Isabel de la Paz, a la que servía de copera, y murió en 1572. (Son noticias de Branthome en sus *Damas galantes* —discurso sexto—y de Dussieux, *Genealogie de la maison de Bourbon,* París, 1872, pág. 41.)

Núm. 491.

VERONÉS

JESÚS NIÑO... CON LOS DOCTORES

2,36 × 4,30.

Cual dice Madrazo (*Catálogo extenso*), descuella en este cuadro el retrato de un personaje veneciano vestido de negro «con hermosa barba blanca, la cruz de Jerusalén

al pecho y un largo bastón con nudos en la mano». Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell arte* (Venecia, 1648), I, página 304, dice que este lienzo y el del centurión ante Jesús (probablemente el núm. 492 del Prado), habían estado en la casa Contarina, de Padua; en dicha ciudad copió Ribera el primero de estos cuadros, según recuerda Mayer en su *Geschichte der Spanischen Malerei* (II, pág. 15).

Creemos muy verosímil que el personaje a que alude Madrazo pertenezca a la familia Contarini, y es probable sea el retratado quien encargó tan hermosa obra al Veronés.

Hadeln, en su excelente biografía de P. Caliari, publicada en el citado Diccionario de Thieme (V. págs. 392 y ss.), opina que este cuadro se pintó entre los años 1560 y 1570.

Reproducido en *Masterpieces of Veronese* (serie Gowans), pág. 15.

Núm. 947.

MORALES (LUIS DE)

SAN IGNACIO DE LOYOLA (1491-1556)

0,40 × 0,28

No puede continuar tal identificación; veámoslo:

Era San Ignacio, al decir del P. Rivadeneyra *(Vida,* libro IV, c. 18), «de estatura mediana, o por mejor decir, algo pequeño... tenía el rostro autorizado; la frente ancha y desarrugada; los ojos hundidos; encogidos los párpados... por las muchas lágrimas que derramaba; las orejas medianas; la nariz alta y combada; el color vivo y templado, con la calva de muy venerable aspecto. El semblante... alegremente grave... *quiero avisar que no*

tenemos ningún retrato suyo... tan al propio que en todo se le parezca, porque aunque se deseó mucho... nadie se atrevió a hablar de ello... Los retratos que andan suyos son después de él muerto. Entre los cuales el más... propio es el que Alonso Sánchez hizo en Madrid, año de 1585, estando yo presente».

Son noticias de Pacheco (*Arte de la Pintura,* II, página 312), que a la muerte del santo, sacóse una mascarilla en cera, de la que hizo un grabado Perret y de la que procede, también, la escultura de Montañés pintada por Pacheco, hecha en 1610, cuando las fiestas de la beatificación (hoy en la Universidad de Sevilla), y tendrá igual origen el dibujo de Francisco de Herrera el *Viejo,* publicado en la obra del Licenciado Francisco de Luque Fajardo, *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la beatificación del glorioso San Ignacio* (Sevilla, por Luis Estupiñan, 1610).

Excusado es advertir que el parecido de estos retratos con el del Museo no pasa de ser ligerísimo, e imposible de ser invocado como prueba de identificación.

Además, creemos no se ha parado mientes en una circunstancia de gran interés; este supuesto San Ignacio está retratado por el mismo Morales en el hermoso tríptico que se admira en el Museo Arqueológico, en las salas de los Condes de Valencia de Don Juan, como donante, con hábitos blancos y muceta negra, que jamás vistieron los religiosos de la Compañía de Jesús.

Desechada la idea de que sea el célebre fundador, creemos debe volverse a la primera atribución, la señalada por la dama que legó el cuadro al Museo: quien lo creía retrato del venerable Juan de Villegas, que, según investigaciones de Moreno Villa en el Archivo de la casa de Oñate, tenía relaciones de parentesco con esta familia, a la que aun pertenece el tríptico del Museo Arqueológico.

Quizá haya razones para suponer sea el Juan de Villegas, madrileño según Alvarez de Baena, que, dice Nicolás Antonio, publicó un *Modo de rezar el Rosario de Nuestra Señora* (Madrid, Martín Serrano, 1614, en 16.º). Esta obra, que no cita Pérez Pastor, es traducción del italiano.

Acerca de la vida de Morales, algo se ha adelantado en estos últimos tiempos; por lo menos, ya no caben dudas de que el pintor *Divino* se llamaba Luis; lo de Cristóbal ha pasado a términos de fábula; conócense obras suyas documentadas (retablos de San Martín de Plasencia, Arroyo del Puerco) y se sabe fué miniaturista. ¿Será, además, el mismo Luis de Morales aposentador de palacio por los años de 1580 que figura en unos documentos del Archivo Histórico Nacional? (1).

Núm. 407.

TICIANO

RETRATO DEL AUTOR

0,86 × 0,65.

Quizá sea el pintado en 1562, según Vasari (*Vite*, edición citada, VII, pág. 458). En el Palacio del Pardo había un retrato de vara y tercia de alto, descrito por Argote de Molina, donde Ticiano (1582 (?)-1576) se representaba teniendo en sus manos otro cuadro «con la imagen» de Felipe II, que probablemente era el autorretrato enviado el año 1552, al que alude el embajador Vargas en carta publicada por Zarco del Valle (*Jahrbuch Kunst Sam.*, de Viena, VII, pág. 231).

---

(1) Despachos de Gracia y Justicia. –Sección: Cámara de Castilla.

Para estudiar los auto-retratos de Ticiano, consúltese a Gronau (*Jahrb. K. Pr. Kunsts.*, XXVIII), (Berlín, 1907), páginas 45 y ss.

Los *Catálogos* del Prado mantienen la opinión de que el pintor de Cadore nació en 1477.

Herbert Cook, en un artículo publicado en la revista *The Nineteenth Century*, vol. 51 (1.° del año 1902), páginas 123-30, trata de probar que Ticiano no nació hasta 1488 ó 1489. Tal vez no se pueda retrasar tanto la fecha del nacimiento del artista; mas, como parece ya evidente, fué posterior al año 1477, creemos lo mejor atenerse a un despacho dirigido, el 6 de diciembre de 1567, a Felipe II por su representante en Venecia, Tomás Zornoza, quien, hablando de parte de Ticiano, afirma que éste tenía entonces ochenta y cinco años (Zarco, t. citado, pág. 234); y, por consiguiente, al morir, en agosto de 1576, había cumplido, o iba a cumplir, noventa y cuatro años, en vez de noventa y nueve, cual dicen casi todos los biógrafos del pintor.

Fototipia del cuadro núm. 407 del Prado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1912, pág. 102, y fotograbados en el *Tizian*, de Fischel, 3.ª ed., pág. 185, y en *Hombres célebres del Museo del Prado*, pág. 11.

Núm. 56.

BRONCINO

NIÑO DESCONOCIDO

0,81 × 0,68—Lám. XIX.

En el Inventario de 1621 parece describirse esta tabla como retrato del príncipe D. Carlos, identificación que no ha prevalecido, por ser bien conocida la fisonomía del desdichado primogénito de Felipe II en los cua-

dros y grabados que estudian Justi (*Miscellaneen*, t. II, páginas 139-50) y Heinrich Zimmermann (*Jahrb. Kunst. Sam.*, t. XXVIII. Viena, 1912, págs. 153-69).

El niño, de unos ocho años de edad, que se retrata en esta pintura no es tampoco Felipe III, como pudiera pensarse al leer una partida del Inventario de 1600, que parece convenirle; pues no sólo las medidas son mucho mayores, sino que, además, a pesar de que con los años suele obscurecerse el pelo, este Monarca aparece en todos sus retratos más rubio que el personaje del cuadro de que ahora tratamos. Y, también, por el color de los cabellos, aparte de otras razones—una de ellas la asimetría facial—, hay que desechar la idea de que en él se represente al rey D. Sebastián de Portugal.

Algún tiempo creímos se retrataba en esta tabla a Carlos Manuel, príncipe del Piamonte, hijo de Filiberto de Saboya y esposo de la infanta Catalina Micaela, por comparación con el busto que Bode atribuye a Juan de Bolonia (*Les Arts.*, t. I, núm. 5.°, pág. 17): las facciones redondeadas y el pelo ensortijado, quitan base a la identificación.

El estudio de los retratos de los hijos de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis lleva a la creencia de que en la tabla del Museo se figura a uno de los hermanos de D.ª Isabel de la Paz. ¿A cuál de ellos? El parecido de Francisco II, Carlos IX y Francisco, duque de Alençon, era grande en su niñez, tanto, que hemos vacilado al determinar quién sea; mas los retratos del menor de los hermanos, publicados por Moreau-Vauthier, *Les portraits des enfants* (págs. 197, 214 y 219), nos inducen a pensar es el supuesto Broncino el Duque de Alençon, de Anjou y de Berry, que por raro capricho recibió el nombre de su hermano mayor Francisco; nació en 1554, fué un incansable intrigante contra Enrique III y contra el Duque de Parma; los flamencos le eligieron Duque de Brabante y

LAM. XIX.

CARLOS DE VALOIS, DUQUE DE ALENÇON.

¿Cornelio de Lyon?

Catálogo del Prado, núm. 56: «desconocido». Broncino

Conde de Flandes enfrente de Felipe II; estuvo a punto de ser Rey de Francia y se desposó con Isabel de Inglaterra, pero murió soltero en 1584 «el 10 de junio o de enfermedad o de yervas que le dieron, con que se desbarataron las esperanzas que tenía de hacerse señor de Inglaterra, Flandes y Flancia» (fol. 72 del MS. 644 de la Bib. Nac.).

Ya el Inventario del Retiro, año 1794, afirmaba que esta pintura era flamenca; Morelli negó fuese obra de Broncino, y la clasificó como de escuela de Porbus el Viejo; ni Berenson, ni Miss Crutwell la incluyen entre los cuadros auténticos de Agniolo di Cosimo; a mayor abundamiento, a instancia nuestra, examinada la tabla, se ha visto es de roble, y sabido es que los italianos utilizaban el chopo, a diferencia de los flamencos, que preferían aquella madera; quizá, por lo tanto, pudiera pensarse en algunos de los artistas flamencos de la Corte de Francia, por ejemplo, Cornelio de la Haya, llamado también de Lyon, por haber residido largos años en esta ciudad.

Núm. 2221.

ESCUELA ALEMANA, SIGLO XVI
HOMBRE VESTIDO DE NEGRO

0,72 × 0,62.—Lám. XX.

Los letreros del lienzo—no es tabla, como dice el *Catálogo*—expresan se pintó en 1564 y que el retratado tenía entonces sesenta y ocho años. La edad coincide con la del caudillo tudesco Sebastián Schertlin de Burtenbach, nacido el 12 de febrero de 1496, y encontramos parecido entre este retrato del Prado y el de Schertlin, que grabó J. Schrenkio para el fol. 45 del *Armamentarium heroicum*, libro publicado el año 1601. (Véase la lámina XX.) Igual

escudo que el cuadro que estudiamos tiene su pareja (número 2222 del Prado); pero no hemos podido averiguar a qué familia pertenecen sus cuarteles, ni el nombre de la esposa del Señor de Burtenbach.

Sebastián Schertlin, natural de Schorndorfen, en el ducado de Wurtemberg, había servido valerosamente a Carlos V en las guerras de Italia; pero en 1546, con la Liga de Smalcalda, luchó contra el Emperador, y vencidos los protestantes, pasó, en 1548, al servicio del Rey de Francia; perdonado en 1552, volvió a su país y se retiró a Burtenbach; murió el 8 de noviembre de 1577.

Las Memorias escritas por este general se imprimieron en Munster (año 1858), y su vida y obras han sido estudiadas en sendos libros por Hummel y Herberger. (Cf. Meyers, *Grosses Konversations-Lexikon*, t. XVII, páginas 774-45, y el *Nouveau Dictionnaire Historique* antes citado, t. VIII, págs. 14-15.)

Núm. 2116.

ANTONIO MORO

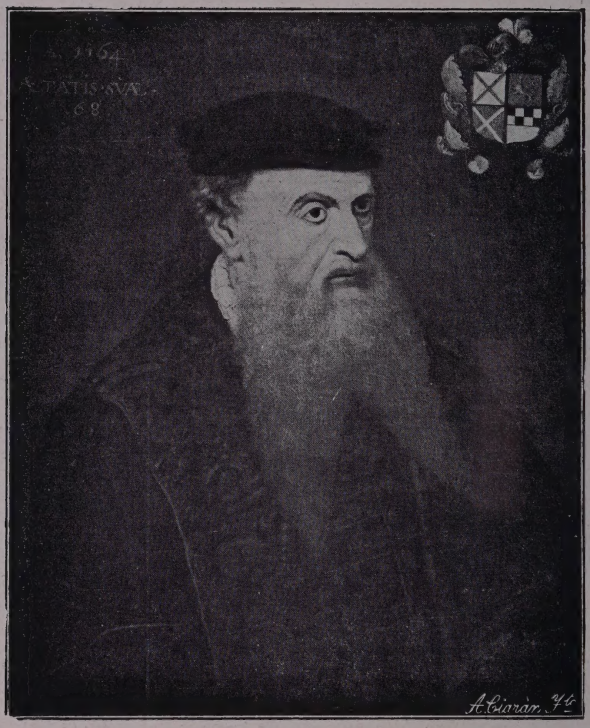
DAMA DESCONOCIDA

0,94 × 0,76.—Lám. XXI.

En el *Catálogo* de 1910 se indicaba el parecido de esta dama con D.ª María, mujer de Maximiliano II, que es remotísimo; en el de 1913, con una prudente reserva, se apuntaba si sería Madama Margarita, inglesa.

Esta identificación habíala dado como segura el señor Sentenach en *Los retratistas españoles*, aplicando a este lienzo y al núm. 2115 dos asientos de la *Descripción* del Pardo, de Argote de Molina, publicada en 1582: «11. Madáma Margarita, inglesa: (A [ntonio] M [oro]).—12. Milora Dormer, inglesa, Duquesa de Feria: (A [ntonio] M [oro])».

LAM. XX



¿Sebastián Schertlin de Burtembach?

Autor desconocido.

Cátalogo del Prado, núm. 2221: desconocido. Escuela alemana.

LAM. XX²

[Sebastián Schertlin de Burtenbach.
Grabado de J. Schrenkio (fragmento).

La única razón que se aduce para la identificación es «que deben ser».

A pesar de tan escasa base, una escritora inglesa, Celia Nutal, reivindicó, en *The Burlington Magazine,* la paternidad del descubrimiento; a ello contestó en el *Boletín de la Española de Excursiones* (1912, pág. 190) el Sr. Sentenach: que antes de hablar con la dama británica había identificado a su paisana por la lectura de Ponz, etc., y, sobre todo, por la del aún inédito *Catálogo monumental de la provincia de Badajoz,* obra del ilustre arqueólogo don José R. Mélida; mas no dice hubiese encontrado apoyo para la afirmación, comparando el supuesto retrato, con la fotografía de la auténtica estatua orante de Margarita Harinton sobre su sepultura en Santa Marina, de Zafra. Hubo, claro está, nueva réplica desde Inglaterra.

No nos explicamos tan empeñada discusión, y creemos que, en su lugar, no hubiese sobrado un mayor detenimiento en el estudio de la pintura, que quizá llevara a los contendientes a abandonar la identificación en que coincidieron.

En efecto: por razones de indumentaria (mangas, corpiño y gola), von Loga señaló la fecha de estos lienzos como de hacia 1567; son obras, por tanto, del tiempo de la vuelta del pintor a Flandes; y da la casualidad que los retratos de la de Feria y de Margarita inglesa se inventarían ya en el Pardo en el «postrero de setiembre de 1564», y es de suponer los pintara Moro algo antes, quizá cuando estuvo en Inglaterra a retratar a María Tudor, de la que eran damas. Pero hay más: los cuadros del Pardo parece ser se quemaron todos en el incendio; sólo por réplicas, y, sobre todo, copias, conocemos —muy mermada—aquella galería de retratos, y siempre se tuvieron por originales estos dos lienzos del Prado. Queda, por fin, otra prueba patente al lector: vea si hay dos mujeres más diferentes que la retratada en el Museo y la de

la escultura del convento de Zafra. Fué madama Margarita, según la inscripción de su enterramiento, Harinton de apellido, hija del Barón de Extor, casada con D. Benito de Cisneros y muerta en Madrid en 1601; era prima de D.ª Juana Dormer, nacida en 1538, hija de Sir William Dormer, amiga predilecta de María Tudor, que murió en 1612 (Justi, *Miscellaneen*, II, pág. 13), y ha sido identificada, con tan *buenas razones* como la Harinton, con la retratada en el núm. 2115 del Museo.

Así el problema, no es cosa de aventurar un nuevo nombre; pero a título de mera sugestión, y con todas las reservas imaginables, notaremos cierta semejanza que creemos percibir entre la pretendida Margarita inglesa y la dama retratada por Moro, de rodillas, en el díptico 2117 del Prado, que se estudia en la pág. 53, indicando si será D.ª María, mujer de Alejandro Farnesio (1). Si el parecido no es una fantasía—júzguelo el lector—, dos indicios darían fuerza a la identificación: la retratada en el lienzo de que vamos hablando lleva al cuello una rica cruz de la misma forma, nada vulgar, de la de la Orden de Cristo, e infanta de Portugal era la mujer del conquistador de Amberes; la fecha que, por la indumentaria, asignó Loga a esta pintura, convendría, poco más o menos, con la boda de Alejandro Farnesio (1565), única vez que D.ª María estuvo en los Países Bajos, donde, desde 1560, residía Moro.

---

(1) En pruebas ya esta página, llega a nuestra noticia, la de un retrato de María de Portugal en la Galería Real de Parma, atribuído a Porbus el viejo: en los apéndices daremos cuenta del resultado de la comparación de ambos retratos.

LAM. XXI[1]

¿Doña María de Portugal?

Antonio Moro.

Catálogo del Prado, núm. 2116: supuesta Margarita Harington.

LAM. XXI[2]

ESTATUA ORANTE DE MARGARITA HARINGTON.
(FRAGMENTO.)

Convento de Santa Marina, de Zafra.

LAM. XXII[1]

DOÑA ANA, CUARTA ESPOSA DE FELIPE II.

Copia de Antonio Moro.

Catálogo del Prado, núm. 1141' desconocida. Alonso Sánchez Coello.

LAM. XXII²

DOÑA ANA, CUARTA ESPOSA DE FELIPE II.

Antonio Moro.

Museo Imperial de Viena

Núm. 1141.

ALONSO SÁNCHEZ COELLO
PRINCESA DE LA CASA DE AUSTRIA

1,07 × 0,86.—Lám. XXII.

Es copia, con variantes, del cuadro firmado por Moro en 1570 (del Museo Imperial de Viena), que Zimmermann identificó como retrato de la reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II, nacida en Cigales (Valladolid), el 1.° de noviembre de 1549 y fallecida en Badajoz el 26 de octubre de 1580 (Cf. Flórez: *Reynas Católicas*, páginas 905-913). Mr. Henry Hymans, en su libro *Antonio Moro*, cree también de la mano de este pintor este lienzo del Prado, que parece obra de un artista de poco gusto, pues suprimió la linda gorra que D.ª Ana ostenta en el cuadro de Viena, y, en cambio, conservó el guante negro, que, si casa bien con el traje del original, disuena en el nuestro, en el que la Reina aparece vestida de blanco. La postura es en ambos idéntica, pero la cabeza del de Madrid carece de la enérgica vida que Moro daba a sus retratos, y no parece tomada del natural, sino copiada del cuadro de Viena, en el que la cara de D.ª Ana está pintada de un modo que revela la observación directa del modelo.

Que es copia, pruébalo el Inventario del Pardo de 1617: «La serenisima reyna doña Ana, nra. sra. que Dios aya bestida de raso blanco acuchillado y guarniciones bordadas con sus puntas, collar y cintura de joyas grandes de diamantes; las mangas encarnadas bordadas, la una sobre una silla y en la otra un pañizuelo; es copia.» La copia pudo hacerse en España, pues en 1600 se inventaría en Palacio «un retrato de pincel en lienzo de la reyna Doña Ana vestida de blanco con gorra y plumas blancas». Quizá este cuadro se reproduce en el de la colección

Valencia de Don Juan (Museo Arqueológico), que es como un estado intermedio, pues conservando la gorra del de Viena, el vestido es blanco; publícase esta pintura, confundida en el Índice con dos retratos de su nieta Ana Mauricia, en la lámina 3.ª, núm. 170, del cuaderno primero de *Retratos de personajes españoles*, de la Junta de Iconografía Nacional.

Núm. 1284.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
SEÑORA DEL TIEMPO DE CARLOS V Y FELIPE II

0,84 × 0,67—Lám. XXIII.

Cotejando diferentes retratos de D.ª Ana, cuarta mujer de Felipe II, con este lienzo, adquirimos la convicción de que es ella la retratada, cuando, a la edad de treinta años, se iba agotando su naturaleza, trabajada por varios partos y por continuadas inapetencias, que alguna vez motivaron la casi milagrosa intervención del venerable Alonso de Orozco, cual se refiere en su *Vida*.

Parécenos este cuadro, por la semejanza de las pálidas tonalidades del casi exangüe rostro de la Reina con las que caracterizan a Felipe II en el retrato (número 1036) atribuído a Pantoja, que se concibió como pareja de éste; ambos visten de negro, ambos se apoyan en sendos bufetes rojos, idéntica es la gola, la postura análoga, de la misma paleta los fríos grises. Felipe II representa menos edad de la que dice Madrazo (*Catálogo extenso*), pues tuvieron que pasar muchos años, entre éste y el retrato de la Biblioteca del Escorial, a juzgar por lo cambiadas que en el último aparecen las facciones y encanecidos los cabellos del Rey Prudente.

El Sr. Tormo, en sus explicaciones del Museo, nos

DOÑA ANA, CUARTA ESPOSA DE FELIPE II.
¿Copia de Sánchez Coello?

Catálogo del Prado, núm. 1284: desconocida. Escuela española indeterminada.

honró recogiendo nuestra hipótesis y sosteniendo que este retrato de D.ª Ana le parece una réplica de taller del que debió pintarse para servir de pareja al de Felipe II, y que este último es de Sánchez Coello y no de Pantoja, como afirma el *Catálogo*.

El Inventario de 1700 del Pardo menciona, formando pareja, retratos de medio cuerpo de D.ª Ana y Felipe II, en la Galería del Mediodía.

Núm. 1593.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
DOS GENERALES... ACASO PADRE E HIJO
0,76 × 1,22.

Para la identificación de estos personajes, basta copiar del Inventario de 1636 la siguiente partida: «Un lienzo con dos retratos del Conde de Masfelt y su hijo, de medio pecho arriba, de alto una vara, y vara y media de ancho, poco más o menos.» El mismo Inventario menciona: «Un lienzo al olio, con un retrato del Conde Masfelt de la cintura arriba, armado, con un peto y una roseta colocada en el brazo derecho y un bastón en la mano.» De este general hay retratos grabados en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (carpeta 2.ª de retratos alemanes) bastante parecidos a su figura en el cuadro del Museo. Un Carlos Mansfeld, con crecidas barbas, se inserta en el *Atrium Heroicum*, de Custode.

Del Conde Pedro Ernesto de Mansfeld (1520-1604), gobernador de los Países Bajos, y de su hijo Carlos (1543-1595) habla Branthôme en *Les vies des grands capitaines étrangers*, t. I, págs. 346-51 de la edición de sus obras completas, publicada por Próspero Merimée, París, Jannet, 1858.

Núm. 369.

TINTORETTO
UN PRELADO
0,71 × 0,54.

Durante largo tiempo creímos este lienzo retrato del Cardenal Pedro Bembo; sus medallas de Leoni y Cellini presentan analogías extraordinarias con la fisonomía de este *Petrus Archiepiscopus*, y Benvenuto cuenta en sus divertidas Memorias, que en 1536 llevaba Bembo *barba corta a la veneciana*, costumbre reprobable, pues a los rasgos de su rostro caían mejor luengas y autorizadas. Mas como Bembo no fué Arzobispo, la hipótesis hubo de abandonarse.

Sólo un Arzobispo de nombre Pedro hubo en la Italia del Norte y del Centro en la segunda mitad del siglo XVI, el que gobernó la archidiócesis de Pisa desde el 27 de mayo de 1574 hasta el 22 de noviembre de 1575, en que murió; llamábase Pedro Jacobo de Borbón, había sido prelado doméstico y se le concedió el palio el 5 de julio de 1574; hay, por tanto, cierta probabilidad de que éste sea el retratado por Tintoretto. Pedro llamábase también el Contareno que fué Patriarca de Venecia en 1554; pero, de ser él, es extraño hubiesen puesto en el letrero *Archiepiscopus;* los demás Pedros, Arzobispos de esta época en Italia, son: uno de Otranto y dos de Sicilia (para esta investigación nos hemos servido de la magistral obra del P. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi* (Munster, 1910, tomo III).

Queden así estas notas, que no pretenden otra cosa más que despertar cierto interés alrededor del excelente retrato.

Núm. 527.

ESCUELA VENECIANA
SEÑORA JOVEN

0,40 × 0,36.—Lám. XXIV.

Este sugestivo retrato no se ha pretendido identificarlo hasta ahora. La misma mujer, de tan noble y melancólica apostura, está retratada, al parecer, por Sánchez Coello, en una colección inglesa (publícase, con la desatinada indicación de ser la esposa de Carlos V, equivocando, además, las fechas, en *The Burlington Magazine*, tomo XXIX, 1916, pág. 246). El parecido con el retrato de la emperatriz María, por Moro, fechado en 1551, salta a la vista; pero creemos evidente no es la misma persona—prescindiendo de que cuando la moda de este retrato se usaba, ya la Emperatriz contaba crecida edad. — La idea de que sea una de sus hijas acude al punto; ¿cuál de ellas? De las cinco que tuvo, una no vivió más que cortos meses; otra tan sólo llegó a los diez años; de ninguna de las tres restantes, puede ser retrato: ni de nuestra reina D.ª Ana, ni de la Infanta de las Descalzas. ¿Será D.ª Isabel de Francia? La comparación de éste con el pintado por Clouet, tan divulgado (vid., por ejemplo, en la *Enciclopedia Espasa*, t. XIII, pág. 984, en colores), apoya algo la identificación: más redonda es la cara en el Clouet, menos triste la expresión, pero ningún rasgo vemos inconciliable, y, en cambio, notamos coincidencia de uno, en verdad particular: lo abultado de la cuenca del ojo, entre las cejas y el párpado. Sin embargo, no proponemos la atribución con seguridad; es una mera sugestión, más que nada conducente a que se estudie el problema de este lienzo, al que una tristeza contenida presta encanto singular.

Isabel, hija del emperador Maximiliano II y de la em-

peratriz María, nació el 5 de junio de 1554; se casó en Mézières con Carlos IX de Francia, el Rey de la Saint-Barthélemy, la trágica noche que tantas lágrimas costó a Isabel; fué adorable por su bondad e inteligencia; Branthôme escribió de ella largamente; murió, siendo clarisa, en Viena, en 1592.

La clasificación de esta pintura no deja de ofrecer dudas: algunos han creído ver en ella la mano de Sofonisba Anguisciola; otros la tienen más bien por obra flamenca o francesa.

No sabemos se haya publicado nunca.

Núm. 479.

CARLO CAGLIARI VERONESE
NACIMIENTO DE UN PRÍNCIPE O DEL AMOR
1,82 × 2,23.

«Algunos creen—advierte el *Catálogo*—que este lienzo representa el nacimiento de Carlos V; pero nos parece más verosímil que signifique el nacimiento del Amor.»

Un documento que transcribiremos prueba: que ni al Amor, ni a Carlos V en su nacimiento, en este cuadro se figuran; sino a D. Fernando, hijo de Felipe II, nacido el 5 de diciembre de 1571, jurado Príncipe heredero el 31 de mayo de 1573 y muerto el 18 de octubre de 1578 (Flórez: *Reynas Católicas,* II, pág. 909.)

El mismo interesantísimo documento (la carta de envío del cuadro a Felipe II, en la que se describe y da la clave de toda la pintura), demuestra que su autor no fué Carletto, sino Parrhasio Micheli, autor del cuadro número 284 del Prado, firmado «Opus Parrhasii», lo cual ha hecho creer que Parrhasio es apellido, a los redac-

LAM. XXIV.

¿Doña Isabel de Austria,
mujer de Carlos IX de Francia?

¿Sofonisba Anguisciola?

Catálogo del Prado, núm. 527; desconocida. Escuela veneciana.

tores del *Catálogo,* quienes dicen se ignoran los años del nacimiento y muerte de este pintor veneciano, al que se consagra un estudio en el *Jarhb. K. Pr. Kunsts*, t. XXXIII, páginas 160 y ss.; dicho artista nació poco después de 1525, y murió por 1590; fué discípulo, primero, de Ticiano, y después de Pablo Veronés (Cf. Bryan: *Dictionary of painters and engravers).* La carta de Parrhasio fué dada a conocer por Constance J. Ffoulkes en el número de octubre de 1912 del *Monatshefte für Kunstwissenchaft;* a pesar de su extensión, tal es su interés, que la reproducimos, por no haberse publicado hasta hoy en España; el original se guarda en Simancas:

«Sermo. e Catolico Re.

Nella cómune allegrezza di tutta la Christianitá c' ha fatto segno di molta letitia nel nascimento del gran Principe de Spagna, ho voluto anch' io mostrar la mia divotione verso V. C. M.ta con quella virtu, ch' io ho imparata da i maggior lumi della pittura nell' etá nostra Michelangelo e Titiano, e havendo osservato il tempo del nascimento che fu il Lunedi notte, venendo il Martedj, ho voluto mostrare sotto a che pianetti é nata tanta altezza appogiata alle due Aquile segno Imperiale, che per una lunga successione d' Imperio s' é fermato in casa d' Austria. Apparisce sopra il padiglione una stella fuor delle nubi figurata per il gran príncipe che finalmente fuor delle nuvole della sterilitá, apparse al mondo sotto al padiglion del cielo, a cui fa capello il Zodiaco, mostrando, che tutti i segni celesti sono fautori di si meraviglioso e desiato parto. La fama poi, che siede di sopra, chiama con la sua tromba tutte le provincie ad honorar il nato principe; onde altre portando scettri e corone; i altre oro e geme; io figurato nella provincia d' Italia, vengo con somma humiltá di core a farle dono della presente pittura. La qual molto prima havrei mandata, se la fortuna mia,

che gran tempo m' ha travagliato, me l' havesse permesso: ma non prima ho sospirato, che ho dato l' ultima mano all'opera. La qual bramo che sia acctetta a V^ra^ Cat^ca^ M^tá^ se non per la perfettion sua, almeno per la devotion di chi l' offerisce, il qual desiando d' essere annoverato nel numero de' suoi devoti servitori, con somma riverenza le bascio la mano.

Di Venetia a XX d' Agosto MDLXXV
Di V. C. R. M^tá^
devotissimo Ser. Parrhasio Michele pittore.»

Don Fernando está retratado en el Prado, en el cuadro alegórico de la victoria de Lepanto, del Ticiano (véase la pág. 60), y no en el núm. 1283, como el Sr. Beroqui sostiene, identificándolo con el cuadro que describe así el Inventario de 1600: «El Príncipe Don Fernando... vestido de verde con un pajarillo en la mano izquierda; alto vara y cinco dozavos; ancho una vara y dos dedos»; ni la gran gola de encaje que ostenta pudo usarla el hijo de Felipe II, ni el ave la tiene en la mano, sino sobre un bufete; ni es un pajarillo, sino un pajarraco de rapiña.

Publícase fotografía del cuadro de *Micheli* en el citado número del *Monatshefte*.

Núm. 32.

JACOBO BASSANO
RETRATO DEL AUTOR

0,64 × 0,50.

Tres autorretratos conocemos de este pintor; el mejor de ellos es el del Museo de los Uffizi, en que se representó con toda su familia; hermoso cuadro, impregnado de un «realismo enérgico y sano» (V. *Histoire de l'Art*, de A. Mi-

chel, t. V, 2.ª parte, pág. 576); otro, también de los Uffizi, de gesto duro y malhumorado, y este del Prado, donde una mayor dulzura y resignada tristeza da a la pintura penetrante emoción. Si como documento iconográfico es de menos valor, como obra de arte tiene un sentimiento de modernidad de que los demás carecen; acaso mejor que autorretrato, debe considerársele como pintado por alguno de sus hijos, Leandro tal vez, que aunque el menos aventajado artista de la familia, al decir de los críticos, hizo muy hermosos retratos, prescindiendo siempre de externos atavíos y procurando interpretar la psicología del personaje, dulcificándola y ennobleciéndola.

El retrato del Bassano, de la citada obra de Ridolfi, parece tomado de un original idéntico al del Prado; sospechamos perteneció éste a la serie de lienzos de forma oval, en la que, como antes se dijo, estaban retratados célebres pintores venecianos.

Giacomo da Ponte, llamado el Bassano, nació entre los años 1510 y 1515. Fué enterrado el 14 de febrero de 1592 (Cf. Thieme, ob. cit., III, págs. 4 y ss.).

Reproducido: *Hombres célebres del Museo del Prado*, página 6.

Núm. 1148.

ATRIBUÍDO A SÁNCHEZ COELLO
DON JUAN DE AUSTRIA (1546-1578)

2,23 × 1,18.

Dice Mayer (ob. cit., I, pág. 228) que esta tela es una variante de un cuadro de la colección Stirling, de Londres, atribuído también a Sánchez Coello, en el que Don Juan aparece retratado hasta las rodillas. Según Wurzbach (II, pág. 674), ejecutó la copia conservada en el Prado, Antonio de Succa, pintor de origen italiano, aunque nacido en Amberes (1577-1620): el Inventario de 1772

cometía el anacronismo de suponerla obra de Juan de Udine (1487-1564).

Un retrato de D. Juan de Austria, por Scipión Pulzone, menciona Baglione en *Le Vite de' pittori scvltori et architetti* (Roma, 1642, pág. 53); otro, pintado por Alonso Sánchez Coello (hacia 1576), probablemente idéntico al de la colección Stirling, había en el Palacio del Pardo; y en la ciudad de Messina, al regresar triunfante de Lepanto, se erigió al hijo de Carlos V una hermosa estatua (salvada del terremoto de 1908), hecha por Andrea Calamech, escultor, natural—según Vasari—de Carrara, que falleció en 1576. (Cf. Reymond, *La sculpture florentine*, IV, página 176.)

De los retratos de este Príncipe se ocupa Mr. Stirling-Maxwell en el t. II, págs. 342-51 de su libro *Don John of Austria* (Londres, 1883).

El león que a sus pies está echado es el famoso Austria, aquel de quien cuenta Zapata en su *Miscelánea (Memorial histórico español,* t. XI, pág. 106): «Al negociar [Don Juan] en Nápoles, echado ante él le tenía puesto el pie encima, y como un lebrel la barba en tierra y de contento con tal favor coleando estaba a su comer en la mesa y allí comia de lo que el Señor Don Juan le daba, y venia asimismo cuando se lo mandaba dar y en la galera el esquife de ella era su morada; cuando iba a caballo iba a su estribo como un lacayo, y si a pie detras como un paje... si se enojaba con alguno a una voz del Señor Don Juan llamándole: «Austria, tate, pasa aquí», se ponia en paz y se iba a echar en su misma cama. Este hermoso y raro animal, partido el Señor Don Juan de Nápoles para Flandes... de pura tristeza vino a acabarse.»

Bien merece este recuerdo el más leal amigo del bastardo del Emperador.

Reprodúcese este cuadro en *Hombres célebres del Museo,* pág. 31.

LAM. XXV[1]

¿El coronel Francisco Verdugo?

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 368: «desconocido». Tintoretto.

LAM. XXV²

El Coronel Francisco Verdugo.

Autor desconocido.

¿Museo de Viena? (Procedente de Ambras.)

Núm. 368.

TINTORETTO
HOMBRE CON ARMADURA

0,54 × 0,57.—Lám. XXV.

La simple advertencia de un parecido fisonómico—falible siempre cuando no va acompañado de otras pruebas, o siquiera indicios—nos lleva a suponer en este retrato el del célebre coronel Verdugo. Dos retratos suyos conocemos: grabado uno (Biblioteca Nacional, Bellas Artes, 3201, mesetón 5, carpeta 6.ª), que nada de común en sus rasgos presenta con el del Museo; pintado otro, de la colección, tantas veces citada, del Archiduque del Tirol, en el castillo de Ambras *(Jahr. Kunsts. Sam.*, de Viena, t. XIX, pág. 26), que ofrece las analogías que el lector, en la lámina, observará; en el texto se advierte que el pelo de Verdugo en el retrato de Ambras es castaño; la cabellera del retrato del Prado es más bien rubia.

Nació el famoso militar en 1537; murió en 1595; desempeñó importantísimo papel en la guerra de Frisia; de ella escribió unos *Comentarios,* publicados por primera vez en 1610 en Nápoles, y de nuevo, en 1872, en la *Colección de libros raros y curiosos.*

Rodríguez Villa, en 1890, le dedicó un tomo de sus interesantes *Curiosidades de la Historia de España.*

Este retrato, de distinción y elegancia, conviene con un espíritu como el del coronel Verdugo, férreo y valeroso en la lucha; despierto y pulido cuando en las treguas escribía sus *Comentarios* muy galanamente.

Pasa por obra de Tintoretto; pero quizá de todo lo que en el Prado se atribuye al gran veneciano habrá de hacerse por los críticos cuidadoso expurgo; es, desde luego, éste irreconciliable, en técnica y espíritu, con muchos de los que en el mismo Museo se tienen por suyos.

Núm. 378.

TINTORETTO
HOMBRE CON TRAJE NEGRO Y CADENA
0,83 × 0,40.

Pertenece este lienzo a la serie de óvalos, citada ya en la pág. 49, que suponemos una galería de pintores, traída quizá por Velázquez de Italia. Por lo bombeado de la frente, forma de la nariz y cuencas orbitarias, relaciónase extraordinariamente este retrato con el de Veronés, que publicó Ridolfi, ob. cit., t. I, pág. 283; más acusados por el grabador los rasgos fisonómicos y una mayor dureza de expresión, hacen vacilar la identificación sin un examen acucioso; éste cercióranos en nuestra hipótesis. Sin tener la barba tan crecida, confirma también nuestra idea el que se supone retrato del pintor en el gran lienzo de su mano del Museo de Louvre, *Las bodas de Caná*, en el que se representó tocando una viola. Mayor distinción y aire de elegancia tiene Veronés en el cuadro de nuestro Museo que en los citados retratos; adulador fué el pincel en buena parte, y eso que representa más edad que el de Louvre, pintado en 1562, cuando contaba treinta y cuatro años, y a los cincuenta se acercaba ya en el lienzo del Prado. Nació Pablo Cagliari en 1528; murió en 1588.

No nos atrevemos a señalar detenidamente más identificaciones de los cuadros que fueron óvalos; sólo indicaremos de un modo sumario: que el 377 del Prado presenta parecido con el retrato de Palma el joven, publicado por Ridolfi, t. II, pág. 173; que el que en dos lienzos de Tintoretto, núms. 375 y 376, se retrata, tiene análogas facciones al Zelotti, grabado en la obra citada, pág. 349, tomo II; y que acaso a la misma serie pertenezca, muy recortado, como los dos anteriores, el núm. 373 del Prado, que ignoramos qué pintor representará.

De manos distintas y mérito diverso, esta serie de retratos de pintores formaba una galería que a Felipe IV complacería en extremo: constituíanla, a nuestro parecer, los siguientes cuadros, todos ellos conservados: núm. 372, Paris Bordone; 32, Jacopo Bassano; 378, Veronés; 377, ¿Palma el joven?; 375 y 376 (copia), ¿Zelotti?, y 373, los seis inventariados en 1686, a los que después se añadieron, uno de Ticiano y otro de su mujer (tal vez confundiéndola con Marietta Tintoretto, pintora también, ¿el número 384 del Prado?).

Núm. 807.

EL GRECO
UN MÉDICO
0,93 × 0,82.

Los retratados por el pintor candiota en el Museo del Prado—con excepción de Rodrigo Vázquez, y éste por tener rótulo—seguían siendo sugestivas incógnitas; uno hemos logrado identificar, como se verá en su lugar propio; a los demás, para distinguirlos, era preciso acudir al procedimiento del Sr. Tormo, cuando en 1907 (1) proponía se bautizasen con los sonoros y castellanos nombres de D. Lope, D. Tello, D. Gonzalo...

Este, de «un médico», como algo individualiza la profesión, no era menester bautizarle; sin embargo, el admirable retrato, largas horas fué nuestra obsesión; médico y probablemente toledano, creíamos fácil averiguar quién fuera.

Una primera duda se presenta: ¿es con seguridad un médico? Como tal se inventaría en 1686 en la Galería del

---

(1) *Cultura española*, t. IX, pág. 176.

Cierzo del Alcázar de Madrid; más tarde se le menciona como *retrato de un garnacha;* además, se aduce como prueba de la vieja atribución el citado texto de Quevedo «sortijón en el pulgar, con piedra tan grande, que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa». Con esto parece quedar firme que de un médico se trata; sin embargo, es de advertir que en retratos de Nicolás de Monardes no se ve el anillo en el pulgar.

Dando por sentado que era un médico, pronto hubo de sorprendernos la semejanza del retratado por el Greco en este lienzo y el doctor Rodrigo de la Fuente, según su retrato con antiguo letrero, descubierto por Rodríguez Marín en un tenebroso pasillo de la Biblioteca Nacional, encima de un armario (vid. su edición crítica de *La Ilustre Fregona*, Madrid, 1917, págs. XXXVII-VIII; fotograbado del retrato se publicó también en *La Esfera* del 11 de agosto de 1917). Con toda clase de reservas enunciamos la identificación.

La forma de la cabeza, los ojos, la nariz y la oreja semejanse bastante; las masas musculares de las mejillas tienen idéntica conformación; la frente, hasta donde la deja ver el alto sombrero de voladas alas que lleva el retratado de la Nacional, pudiera ser igual a la del médico del Greco... Nótese, además, para explicar las diferencias, que el del Prado es hombre muy anciano, y el doctor de la Fuente representa en el retrato de la Nacional como unos cincuenta años; nótese también que, en el credo artístico del Greco, ennoblecer y espiritualizar eran dogmas: y si así se piensa, y conviniendo, como convienen, las fechas, se llegará a la conclusión de la posibilidad, con asomos de probable, de que en el maravilloso lienzo representó el cretense al médico toledano citado por Cervantes:

«Preguntáronme cual era el médico de más fama desta ciudad —cuenta el mesonero al corregidor.—Díjeles que el doctor de la Fuente.»

El Doctor no sólo ejercía la medicina, sino que, como poeta latino, fué premiado en el certamen que se celebró en Toledo en 1587, «con una sortija de esmeraldas»; murió de setenta y nueve años, en la segunda mitad del 1589; ser médico toledano famoso en los mismos años que el Greco en la imperial ciudad pintaba; la rara comunidad de rasgos con el retratado en el Museo, y aun el vivir los años que vivió—amplio margen para que el Greco le retratase unos treinta más tarde que el desconocido pintor del retrato de la Nacional—, creemos que son indicios de alguna fuerza, y que sin temeridad, puede lanzarse la hipótesis. Por la técnica, y es un nuevo apoyo, clasifica el maestro Cossío esta pintura como de la primera época del Greco, entre los años de 1577 a 1584.

Ha de notarse que en la noble apostura del médico no puso el Greco la caballeresca arrogancia exagerada, que en alguno de sus atormentados hidalgos justifican los versos pintorescos y ripiosos de D. Francisco Gregorio de Salas—aquel prosaico y sensible poeta, uno de los pocos del académico siglo XVIII, que supo quién fuera Theotocopuli:

«Este original del Greco
Acartonado y enjuto,
Fué de color de escorbuto,
Carilargo y anquiseco,
Habló grave, tono hueco
Y fué un grandísimo maza
Mas, capaz con su cachaza
Y adormitada paciencia
De reñir una pendencia
Por un grano de mostaza.»

Gesto y ademán son en el médico mesurados y dignos: bondad y sabiduría; diríase un maestro que despaciosamente, serenamente, está comentando un viejo libro.

Publicado por Cossío, lám. 110, y en el *Catálogo*.

Núm. 1145.

ESTILO DE SÁNCHEZ COELLO
EL ARCHIDUQUE DE AUSTRIA DIEGO ERNESTO
1,15 × 1,02.

El Sr. Beroqui, en sus interesantísimas *Adiciones*, cambió la identificación de este retrato aplicándole la siguiente partida del Inventario de 1600: Pieza segunda del Guarda joyas: «Un retrato en lienzo al olio, de las rodillas arriba, del conde Agamon, armado con la mano encima de la celada con calzas coloradas. Murió en una refriega contra Musiur de Mandoma.» «Se trata, pues —añade—, del conde Felipe de Egmont, muerto valerosamente, en la batalla de Ivri, el año 1580; uno de los once hijos del decapitado en Bruselas el 2 de junio de 1568.»

Desde luego que la partida copiada conviene con el retrato del Museo, pero como en el Inventario del Pardo de 1614 se lee esta otra: «Otro retrato de medio cuerpo, pintado al olio del archiduque Ernesto armado y con la mano derecha encima de una celada y la otra coxiendo la guarnición de la espada», que por el último dato aun describe mejor el lienzo en cuestión, además de que en Valladolid, 1615, se anota otro retrato de Diego Ernesto, copia seguramente del del Pardo, armado, con calzas coloradas y el morrión sobre un bufete, vinimos a pensar en que tal vez fuera cierta la antigua identificación: los retratos, grabados, del Archiduque, confirmaron la sospecha sin dejar resquicio a la duda.

El más convincente es uno sacado de un cuadro de Van Veen, con letrero antiguo, publicado en el *Jahrb.* de Viena, t. XXVII, pág. 200; de este original de Van Veen, que ignoramos dónde se conserva, procede, indiscutiblemente, el de nuestro Museo. El núm. 824 del Museo Im-

perial de Viena es un retrato de Ernesto por el mismo pintor, pero no es el grabado, y por tanto, no se relaciona directamente con el del Prado.

En el libro de retratos, grabados por Clerc—hay ejemplar en la sección de Bellas Artes de la Nacional—el folio 104 es un retrato de Ernesto, idéntico también al cuadro de que hablamos.

El archiduque Ernesto, cuarto hijo de D.ª María, nació el 16 de junio de 1553; «crióse en España y salió Príncipe no sólo exemplar, sino reputado por santo, pues afirman graves escritores le habló algunas vezes el Angel de su Guarda y que le vieron los gentileshombres de su cámara rodeado de resplandeciente luz; passó destos Reynos a Alemania, a ayudar con su consejo a que se concluyesse la paz de aquel imperio, y con su valor al emperador Rodulfo en las empresas militares... Governó los Archiducados de Austria Stiria y los Estados de Flandes... la muerte, que a todo se anticipa, le cogió en Bruselas a 20 de febrero de 1595.» (Según lo cuenta Méndez Silva: *Catálogo Real y Genealógico de España...* Madrid, 1656, fol. 138.)

El holandés Otto Van Veen o Van Venius, pintor del original de este retrato del Prado, nació en Leyden, en 1558 y murió en 1629, a 6 de mayo, en Bruselas; es autor de los cuadros núms. 1858 y 1859, de que a su tiempo hablaremos.

Venius, maestro de Rubens, también retrató a Alejandro Farnesio, al archiduque Alberto y a Isabel Clara Eugenia.

Núm. 531.

ESCUELA VENECIANA
HOMBRE JOVEN
0,31 × 0,24.

Es éste retrato de un hombre de muy característica fisonomía; la nariz, sobre todo, lo hace inconfundible; la frente presenta también sello peculiar; y estos rasgos convienen a maravilla con los de Jerónimo de Carranza, el famoso esgrimidor sevillano, que en su *Libro... que trata de la philosophia de las armas y de su destreza y de la aggresión y defensa* (Sanlúcar, 1582), teorizó con muy donosos argumentos sobre el manejo de la espada: en el frontis del libro, y en medio de curiosa orla de trofeos, va su retrato, siendo de edad de treinta años.

Fué Carranza caballero de la Orden de Cristo y gobernador de Honduras en 1589; maestro de armas del Duque de Medina Sidonia; gran amigo de Herrera, Mal-lara y Mosquera de Figueroa, que le elogiaron en pulidas rimas y él les introdujo en sus diálogos: a Herrera, con el nombre de Filandro, y con el de Meliso, al maestro Mal-lara. También Argensola le elogió. Además del citado, escribió *Los cinco libros sobre la ley de la Injuria... y los medios con que se satisfacen las afrentas* (Ms. de la Colombina); en su encabezamiento se hace llamar el comendador Jerónimo Sánchez de Carranza. (Vid. Gallardo: *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, t. II, números 1604-1606.)

Núms. 2073 a 2076.

ANNA VAN CRONENBURCH
RETRATOS DE SEÑORAS NEERLANDESAS
1,07 × 0,79.

Son estas pinturas retratos de desconocidas de muy sugestivo encanto: su sequedad y concentración comunícanles un aire de exquisitez y refinamiento. Al gusto moderno, tan dado a estas sutilezas de espíritu, sería grato conocer quiénes fueron estas damas ¿de la familia Orange? con flores amarillentas y expresión pensativa: en uno de ellos, aquel en que se ve la niña triste con tres claveles, una calavera con la letra *nascendo morimur*, es quizá la clave del arte de la pintora.

De Anna Van Cronenburch dice el *Catálogo* que nada se sabe, y que el del Prado es el único Museo de Europa que posee sus obras firmadas. Sin embargo, consta que nació en el año 1552 en Pietersbierum (Frisia); que en su familia hubo más artistas; que casó dos veces, la segunda en 1579, y que vivía en 1590, fecha en la que firmó el retrato, propiedad del barón Haringma Leeuwarden.

Son noticias del *Wurzbach*, I, págs. 359-360.

Reproducido el núm. 2073 por Calvert: *The Prado*, lámina 201.

Núm. 1040.

ESTILO DE PANTOJA
LA EMPERATRIZ MARÍA
1,12 × 0,98.

El *Catálogo* español, a pesar de ser este cuadro simple copia con variantes del núm. 1139, supone al uno la emperatriz María, y al otro, con interrogante, la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II; en la edición france-

sa se ha corregido el error y se afirma son ambos retratos de la mujer de Carlos Manuel de Saboya. Un retrato intermedio entre los números 1139 y 1040 lo describe así el Inventario de 1636: «la Infanta Doña Catalina, Duquesa de Saboya que fué, vestida de negro, mangas blancas, sarta de perlas y joyas la mano derecha sobre el respaldo de una silla y la hizquierda con un lienzo de puntas».

Abundan los retratos de Catalina Micaela, y todos ellos contradicen el juicio del embajador veneciano Mateo Zane, que en 1584 escribía a la Señoría; «Non é bella ne graciosa quanto la sorella, ma é piu allegre é piu gioviale» (Vid. *Lettres de Philippe II a ses filles*, París, 1884, página 29): más bella y más triste que Isabel Clara la vemos en todas sus representaciones.

Al lado de su hermana, que le entrega una corona de flores, la pintó Sánchez Coello en el núm. 1138 del Museo.

Muy poco mayor, pero ya acusados los rasgos de su rostro (las cejas y los párpados) se figura con un enano que le presenta un búcaro de barro—grupo en el que Bertaux veía una primera idea de las «Meninas»—en un cuadro procedente de la casa de Osuna, propiedad hoy del Duque de Montellano, y que se pretende está documentado por un asiento de un Inventario de 1601 de los bienes del Duque del Infantado: «mi señora Doña Juana Duquesa de Bejar con el enano»; tuvimos ocasión de estudiarlo en la reciente «Exposición de retratos de mujeres españolas», mayo-junio 1918, y adquirimos la convicción de que, a pesar del Inventario, es Catalina Micaela la retratada, como sospechábamos al conocer por reproducción esta obra maestra (publicada por Sentenach en *La Pintura en Madrid*, pág. 28).

El Sr. Sentenach coincidió con nosotros en el razonamiento, aunque los resultados son opuestos; viendo que

la niña del enano estaba retratada en el Museo en los números 1040 y 1139, sostiene que en estos lienzos se figura a la Duquesa de Béjar. (Vid. *Boletín*, 1912, pág. 112.)

Años hace que el Sr. Tormo piensa que quizá sea Catalina Micaela la retratada en la «Dama del armiño», el bellísimo lienzo que se atribuye al Greco: el parecido es en verdad sorprendente.

Otro retrato suyo —en el que su belleza es mayor, el pintor dulcificó sus facciones—se guarda en el Museo de Augsburgo: lo publica Mme. Roblot en su libro, lám. 67.

La vida de Catalina Micaela fué más obscura y triste que la de Isabel Clara, nació el 10 de octubre de 1567, casó el 11 de mayo de 1585 y murió el 6 de octubre de 1597; tuvo nueve hijos.

Reproducido el núm. 1139 por Mme. Roblot, lám. 65, y por Calvert, *The Prado,* lám. 24.

Núm. 1140

SÁNCHEZ COELLO

¿DOÑA ANA DE AUSTRIA?

0,26 × 0,28.

Ni con interrogante puede subsistir la identificación: Doña Ana tenía los ojos de diferente color que los de esta damita. No creemos pueda ser tampoco ninguna de sus dos hermanas, Isabel y Margarita; de la primera escrito queda en la pág. 91; la segunda fué la gentil monjita que acompañó a su madre en la clausura de las Descalzas Reales, la que prefirió el cordón franciscano a la corona de España, con que reiteradamente le brindaba su tío Felipe II, cuatro veces viudo.

A poco de tomar el hábito, en 1584, la retrató Sánchez Coello en bello lienzo guardado en las Descal-

zas (vid. Tormo, ob. cit., fig. 52), y los rasgos de su cara son muy diferentes de los de este retrato: la expresión es más de niña en el de tocas, más grave y triste en el del Prado. No se parece tampoco a Isabel Clara, y no se nos ocurre un nuevo nombre que enunciar.

Publicada esta tabla como retrato de D.ª Ana por madame Roblot, ob. cit., lám. 63, y por Sentenach en *La Pintura en Madrid*, pág. 32.

Núm. 6.

ALESSANDRO ALLORI
ASUNTO MÍSTICO
2,63 × 2,01

En este interesante lienzo, aclara todo lo que a él concierne un largo letrero, que, por no copiarlo los *Catálogos*, se pone aquí:

«A. S. N. MDLXXXIIII.
Allexander Allorius
civ. Flo. angeli Bron
zini alumnus ma
ndato ill.mi et e.mi
Ferdinandi
Medicis S. R. C.
Cardinalis
Pingebat.»

En hábito franciscano, presentado por San José a la Virgen, sentada con el Niño, que lee en un libro, se retrata aquí a Fernando de Médicis, hijo de Cosme, duque de Florencia, nacido en 1551, hecho Cardenal por Pío IV en la promoción del 6 de enero de 1563; por muerte de su hermano Francisço, heredó el gran ducado de Toscana,

LAM. XXVI[1]

PEDRO DE MÉDICIS.

¿ Tintoretto ?

Catálogo del Prado, núm. 367. ¿General español? **Tintoretto.**

LAM. XXVI[2]

PEDRO DE MÉDICIS.

Grabado de la «Chronologica, series ..., familiæ Medicæ».

renunciando para ello la púrpura el 28 de noviembre de 1588; murió el 7 de febrero de 1609. (Vid. *Oeuvres de Branthome,* II, pág. 34, y Eubel, ob. cit., III, pág. 44.) En su vida, los misterios familiares marcan puntos negros: a un doble envenenamiento se atribuye su exaltación al trono, y hay historiadores que sospechan de sus complacencias con los protestantes.

Núm. 367.

TINTORETTO
HOMBRE ARMADO,
QUIZÁ ALGÚN GENERAL ESPAÑOL
0,68 × 0,56.—Lám. XXVI.

En la *Chronologica series simulacrorum regiae familiae Mediceae centum expressa torevnis* (Florentiae MDCCLXI. Apud Josephum Allegrini), figura un retrato del general Pedro de Médicis, que, en nuestro sentir, es fundamento firme para asegurar que este del Prado, de que hablamos, es también efigie suya; no desvirtúa la identificación su supuesto retrato, joven e imberbe, de la National Gallery, atribuído a Bronzino, de facciones algo distintas del nuestro.

Nació Pedro de Médicis el 3 de junio de 1554, hijo menor de Cosme I de Toscana y de Leonor de Toledo, hija de D. García, Marqués de Villafranca y Virrey de Sicilia: general de los ejércitos florentinos, su vida fué romántica: vivió muchos años en España, desde el de 1578; tuvo parte en la conquista de Portugal; mató a su primera esposa; casó en segundas nupcias, en 1598, con D.ª Beatriz, hija de D. Manuel de Meneses, Duque de Villarreal, y murió en Madrid el 25 de abril de 1604 (Cf. *Jarhrb. K.*

Kunsts, de Viena, 1897; hay retrato suyo en Ambras, que no se reproduce en este artículo).

Antes de decidirnos por esta identificación, que sin reservas exponemos, pensamos en si el retratado sería: Alejandro Farnesio; pero al gran soldado se le representa siempre con el toisón; Carlos Manuel, XI Duque de Saboya, al que retratan siempre con la Anunziatta; y hasta le encontramos algún parecido con D. Gonzalo de Córdoba, hijo del Gran Capitán, duque de Sessa y virrey de Milán, según la medalla publicada por Plón en su *Leoni* (París, 1887), lámina XXXIII; fué además retratado por Horacio Vecelli en 1559.

El *Catálogo* de 1910 advierte se inclina a la opinión de «un sagaz crítico, que atribuye este retrato al Greco»; el de 1913 sólo indica tal idea, que, lanzada por Morelli, no ha tenido acogida por los especialistas que han escrito de Theotocopuli.

Ignoramos si se ha publicado este hermoso lienzo.

Núm. 1980.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVII
NIÑO, PROBABLEMENTE DE FAMILIA REAL
1,21 × 0,83.

Por un increíble descuido, figura como desconocido el retratado, en el *Catálogo* de 1910, a pesar de un letrero muy visible que dice así:

PHILIPVS. EM. P.
P. AN. Æ. SVÆ. I. M. S.
1587

En las adiciones y rectificaciones al *Catálogo* francés corrigióse la falta, aunque sin mencionar el letrero; la

identificación hízose sólo por la puntual descripción del Inventario de 1636:

«Un lienzo con un retrato del Príncipe de Saboya, que se llama Phe. Manuel, con una lancilla en la mano, un perro blanco al lado izquierdo y un papagayo encima de una ventana.»

Fué este Príncipe el primogénito de Catalina Micaela; nació en Turín en 1586, y murió en Valladolid el 9 de febrero de 1605; yace en El Escorial. (Vid. Méndez Silva, ob. cit., fol. 144.)

En el mismo Museo está retratado, en el lienzo número 1.264, también con letrero que dice:

Philipo de Sauoia Principe
de Piamonte, aets. svae. an.° 5.

Y en compañía de sus hermanos Carlos Manuel, Manuel Filiberto, Mauricio y Tomás Francisco de Cariñán, en un cuadro propiedad de la reina Margarita de Italia, reproducido en el *Burlington Magazine*, t. XXV, pág. 55.

De escaso interés, como obras de arte, estos lienzos, sólo iconográficamente tienen valor; en Inventarios del siglo XVIII se los cataloga como de escuela de Pantoja.

Más importancia tiene el núm. 1955, retrato de un gallardo santiaguista, que no dejó de despertar nuestra curiosidad por averiguar quién fuera, hasta ahora sin resultado; sospechamos si sería Felipe Manuel de Saboya, pues hay en sus ojos profundos, de pobladas cejas, como un recuerdo de los de Catalina Micaela; mas como los de sangre real no precisaban pruebas, ignoramos si fué o no santiaguista; además, el haber muerto Felipe Manuel de diez y nueve años, ofrece alguna dificultad para su identificación. ¿Será alguno de sus hermanos, tal vez Tomás, casado con madama María de Borbón, princesa de Cariñán? De confirmarse esta hipótesis, muy improbable,

pues conocemos a Tomás de Saboya, más viejo, retratado por Van Dyck, podrían notarse las semejanzas de composición, la igualdad de tamaño—diríase forman pareja—aunque muy diferente la entonación, de este lienzo y el número 1029: la dama desconocida, que queda ya probado en la pág. 52 que no puede ser Margarita de Parma, ¿será la famosa Princesa de Cariñán, cuya larga estancia en Madrid (1637-1642), en el reinado de Felipe IV, fué ocasión de fiestas, primero, y murmuraciones incesantes, después, que los padres de la Compañía describen y recogen en sus cartas? Algo apoya el ser francesa la dama desconocida, que en el Museo de Versalles se guarda una réplica de este cuadro del Prado; mas no debe pasarse de esta ligera indicación vergonzante, pues es construcción problemática y sin base.

Núm. 1059.

BLAS DE PRADO
LA VIRGEN, JESÚS Y VARIOS SANTOS
2,09 × 1,65

Se lee en este cuadro el siguiente letrero, que se publica con varios errores en el *Catálogo extenso:*

«B. Marie, Ioanni Evangeliste et Ildefonso, pictore Blasio del Prado, M. Alfonsus de Villegas, patronis. D. año 1589.»

Stirling y Madrazo leyeron mal la fecha, creyendo decía 1539, aunque la explicaban como error por 1589, pues en 1539 Villegas andaba en los seis años de su edad.

La característica fisonomía del famoso hagiógrafo es conocida, además de por este lienzo, por el grabado, firmado por Pedro Angel, que figura en el *Flos sanctorum,* tercera parte, Toledo, Juan y Pedro Rodríguez, 1588—y

que por la fecha confirma la lectura del letrero del Prado—; retrátase también en un mal lienzo de la capilla muzárabe, de la que fué capellán, y parécese mucho al donante de una mediocre pintura colgada en el crucero (lado de la epístola) del Hospital de Afuera, de Toledo.

Fué Alonso de Villegas un escritor de los buenos de la mejor época; el andar de su prosa es pausado y armonioso; su evolución literaria merece no ser pasada por alto.

En 1554, siendo estudiante y de edad de veinte años, en servicio de su señora Isabel de Barrionuevo, y haciéndose llamar Alonso de Villegas Selvago, escribió la *Comedia Selvagia*, una de las más legítimas hijas de *Celestina*, que en la comedia revive con el nombre de Dolosina; muestra el autor, al decir de Menéndez y Pelayo, «ingenio sazonado y picante en las burlas, discreto y a veces afectuoso y tierno en las veras»; en 1577, el que de mozo se complacía en referir libidinosas escenas, vémosle cambiado en licenciado, capellán de mozárabes y beneficiado de San Marcos, de Toledo, escribiendo con clásica pluma, no libre de cierta grata e infantil credulidad, vidas de santos y beatos: la última noticia que se tiene de Alonso de Villegas es la de un sermón predicado en la Catedral de Toledo, en la beatificación de la B. M. Teresa de Jesús Virgen (publicóse, con otros varios, en Madrid, 1615). (Vid. Menéndez Pelayo: *Orígenes de la Novela*, III, páginas CCLVI a CCLXVIII.)

De Blas de Prado, pocas noticias y menos cuadros se conocen (1); según Pacheco, fué excelente pintor de fru-

---

(1) Algunos datos de interés para la biografía de Prado léense en los *Documentos de la Catedral de Toledo*, coleccionados por Zarco del Valle; publicación y notas de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1916, 2 ts. La más importante obra de este pintor es el retablo de la capilla de San Blas, en el claustro de la Catedral Primada.

tas, y pasó a Marruecos, enviado por Felipe II, en contestación al encargo del rey de aquellas tierras, que le pedía un buen pintor para que le retratase; fué su estancia en Africa como una avanzada de la *penetración pacífica*...; según cuentan, volvió convertido a los usos de los moros, pues «comía recostado en unos cojines» y vestía extrañas ropas; conservó, sin embargo, acendrada su fe y su devoción; cogió a maravilla el aire a las pinturas de Rafael, y fué, según frase acertada de D. Elías Tormo, el más rafaelesco de nuestros pintores.

Este lienzo gozó de gran fama en los tiempos de la dictadura artística de Rafael; hoy se le considera con desdén, un tanto injustificado, pues no falta al retrato de Villegas valentía y carácter, y el colorido, aunque amanerado, no es ingrato.

Núms. 1858-1859.

OTTO VAN VEEN

MAGNATE Y DAMA DESCONOCIDOS

1,19 × 0,37.—Lám. XXVII.

«Por el traje y por el escudo de armas—dice el *Catálogo*—se colige que es un Conde de linaje hispano-germánico de fines del siglo XVI o principios del XVII», y de las armas de la dama deduce su estirpe borgoñona.

Según nota comunicada a la Dirección del Museo por el Marqués de la Torrecilla, los retratados en estas tablas son D. Alonso de Idiáquez, I duque de Ciudad Real (Italia) y I conde de Aramayona (títulos concedidos por Felipe III el 7 de diciembre de 1606 y el 12 de diciembre de 1613, respectivamente), y su esposa D.ª Juana de Robles, baronesa de Villy y de Moleycierre, en Flandes, donde se casaron en 1589.

Los blasones que ostentan sus escudos afirman la

identificación; vense en el del caballero el buey dorado de los Idiáquez; la banda negra diagonal con dragantes de oro y dos escudetes de oro con fajas negras de los Mújica; la cruz con cinco lobos de los linajes vizcaínos de Butrón y Villela, y las barras de Aragón que usaba la familia de Yurramendi; por jefe otro cuartel apenas visible, y bordura con diez torres y diez leones interpolados (¿Manrique?); y en el de la dama, un león rampante apoyado en un árbol.

Nació D. Alonso en San Sebastián el 14 de febrero de 1565, hijo de D. Juan de Idiáquez, ministro grandemente estimado por Felipe II (1), y de D.ª Mencía Manrique y Butrón; fueron sus abuelos el secretario de Carlos V, Alonso de Idiáquez, natural de Tolosa, asesinado al pasar el río Elba en 1547, y D.ª Gracia de Olazábal, y por parte de madre, D. Gómez Butrón y D.ª Luisa Manrique, señores de Aramayona (Alava). Murió D. Alonso de Idiáquez en Milán el 7 de octubre de 1618, y fué enterrado en el convento de San Telmo, de San Sebastián, fundado por su abuelo el secretario del Emperador (2); así lo afirma Soraluce: *Historia general de Guipúzcoa* (Vitoria, 1870), t. I, página 371.

Don Antonio Ramos, en su *Aparato para la corrección y adición de la obra que publicó en 1769 el Dr. D. Joseph*

---

(1) Paz y Melia, en sus *Sales españolas,* II, págs. 196-197, publica un agudo dicho de este consejero real, recogido en sus *Cuentos* por D. Juan de Arguijo.

(2) A la capilla del nuevo cementerio de Polloe (San Sebastián) ha sido trasladada, desde la iglesia de San Telmo, la estatua yacente del fundador de dicho convento, a quien Luis Vives dedicó su opúsculo *De conscribendis epistolis* (Basilea, 1536). Le sirve de pareja la preciosa efigie de la esposa del secretario imperial; ambas son de mármol, y parecen obras del taller de Leoni.—Fotograbado del sepulcro en la pág. 727 del tomo «Guipúzcoa» de la *Geografía general del País Vasco-Navarro,* donde se ven las barras de Aragón, que aparecen también en el retrato de Van Venius.

Berní y Catalá..., con el título «Creación, antigüedad y privilegios de los Títulos de Castilla». (Málaga, 1777), pág. 73, resume así los títulos y honores del retratado:

«Título de Duque de Ciudad-Real concedido por el Sr. D. Felipe III a D. Alonso Idiáquez Butrón, y Moxica, Conde de Viandra y de Aramayona, Comendador mayor de la Orden de Santiago, Virrey y Capitán general de Navarra, Maestre de Campo General y Castellano de Milán, Montero y Ballestero mayor de Vizcaya... es título de Italia, por estar situado sobre ciudad de este nombre en el Abruzo.» (1)

Su esposa D.ª Juana de Robles, fué hija de D. Gaspar de Robles, comendador de Horcajo, coronel de Alemanes y gobernador de Frisia, que murió el año 1585 en el sitio de Amberes, y de su mujer D.ª Juana de San Quintín, Baronesa de Moleycierre y de Villy. (Salazar y Castro: *Casa de Lara*, II, pág. 354.)

Parte de las noticias que copiadas quedan las debemos a la amabilidad de D. Juan Carlos de Guerra y don Pedro Beroqui.

Estas tablas es común sentir son obras del maestro de Rubens, que mayor huella dejó en su arte: Otto Van Veen, excelente pintor de retratos; son los del Prado característicos; relaciónanse bastante con el de Alejandro Farnesio del Museo de Stuttgart; en la colección de don José Lázaro hay un gran tríptico—en el centro la Asunción; en las portezuelas, nobles donadores orantes con santos patronos — procedente de la ciudad de Orduña, obras de estilo, si no de mano, del mismo pintor.

---

(1) Para los ascendientes del Duque de Ciudad Real, apellidados originariamente Idiacaiz, véase lo que dice Garibay en sus *Grandezas de España*, publicadas en parte en la *Revista Internacional de los Estudios Vascos* (t. VII, pág. 385).

ALONSO DE IDIÁQUEZ Y JUANA DE ROBLES,
PRIMEROS DUQUES DE CIUDAD REAL

Otto van Veen.

Catálogo del Prado, núms. 1858-1859 Desconocidos.

Núms. 1951-1952

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI
DAMAS DE LA CASA DE LORENA
1,02 × 1,40 y 0,97 × 1,56.

En estos dos lienzos, de escaso valor artístico, retrátanse seis «señoritas de la casa de Lorena», como decían los viejos Inventarios: los letreros no dejan dudas acerca de quiénes son las retratadas; pero creemos que en una obra de esta índole no sobra el dedicar unos renglones a biografiarlas someramente, copiando, además, los rótulos, ya que en el *Catálogo* no se hace otra cosa que nombrarlas.

En el núm. 1951 están retratadas:

«Crestieñe: Royne de Dennemarck, duchesse de Lorrayne»; nació en 1523; hija de Cristián II y de Isabel, hermana de Carlos V; casó, primero, con Francisco Esforza, Duque de Milán; después, el 10 de julio de 1541, con Francisco I de Lorena, y murió en 10 de diciembre de 1590; niña aún, la retrató Juan Mabuse con sus hermanos, y más tarde, Holbein en la preciosa tabla, hace pocos años adquirida por la *National Gallery*.

«Clavde de France, Dvchesse de Lorrayne», hija de Enrique II; nació el 12 de noviembre de 1547; se casó el 5 de febrero de 1559, con Carlos II de Lorena, hijo de la anterior, y murió en Nancy el 21 de febrero de 1575.

«Crestieñe de Lorrayne, duchesse de Florence»; nació en 1565; casó, en 1589, con Fernando I de Toscana, y murió en 1621; hay un retrato suyo, por Suttermans, en Bruselas; está retratada en el núm. 8 del Prado por Cristofano Allori; identifícase por la siguiente partida del Inventario de 1612: «Un retrato entero de pincel al ollio de la duquesa de Florencia vestida de negro con ropa y basquiña y botones de oro redondos puesta la

mano izquierda sobre un bufete carmesí, que tiene de alto tres varas menos sesma.»

En el lienzo 1952 se figuran:

«Anthoynette de Lorrayne, Dvchesse de Cleves», hija de Carlos II y de Claudia de Francia; nació el 26 de agosto de 1568; se casó, en 1599, con Guillermo de Juliers, duque de Cleves y Berg, y murió en 18 de agosto de 1610.

«Catherine, Princesse de Lorrayne», hermana de la anterior; nació el 3 de noviembre de 1573; murió de abadesa de Remiremont, el 7 de enero de 1648.

«Elisabeth de Lorrayne, Duchesse de Bavieres», hermana también de las anteriores; nació el 9 de octubre de 1574; casó, el 6 de febrero de 1595, con Maximiliano, Duque de Baviera, y murió, sin sucesión, el 4 de enero de 1635.

El llamarse en el letrero a Antonieta Duquesa de Cleves fecha esta curiosa serie de retratos, que, por el año de su boda, no puede ser anterior a 1599. Fueron estas familias de Lorena y de Cleves grandes amigas de los Austrias de España; desde los más antiguos Inventarios figuran retratos de personas de estas Casas, que más de una vez se enlazaron con sangre de nuestros Reyes.

Gran parte de las noticias biográficas de estas damas pueden verse en el *Jharb. K. Kunsts,* de Viena, XIV (1893), págs. 178 y 11.

Núm. 69.

GIROLAMO DE CARPI
JOVEN DESCONOCIDO
1,01 × 0,64.—Lám. XXVIII.

Indica Madrazo en el *Catálogo extenso,* si este joven podría ser Micer Onofrio Bartolini, florentino, escolar en Bolonia, que llegó a Arzobispo de Pisa (era de linaje Mediceo y rigió la Archidiócesis desde el 10 de septiembre de 1518 hasta el 27 de diciembre de 1555: vid. Eubel, ob. cit.); dedujo la identificación Madrazo de la noticia dada por Vasari de que Carpi retratara a Bartolini; mas, leído el texto de las *Vidas,* claramente se prueba la inconsistencia de la hipótesis; Vasari cita una simple *testa,* y el retrato del Prado es un medio cuerpo de tamaño natural.

Pero es más: no hay fundamento alguno para creer de Carpi esta tabla, la obra maestra del pintor de Ferrara es el *Milagro de San Antonio* (vid. Ricci: *Italia settentrionale,* pág. 385, y *Ferrara,* de la col. *Italia artística,* pág. 85), y aun prescindiendo de las naturales diferencias, nada común entre ambos cuadros puede notarse; Madrazo hizo la atribución comparando el del Prado con el retrato del Arzobispo Salimbeni, del Palacio Pitti; mas ambos presentan muy vagas relaciones. Berenson, en sus *North italian Painters,* pág. 238, no menciona, entre las obras de Carpi, nuestra tabla.

No siendo de Carpi (que muerto en 1556, o aun en 1569, como quiere Benezit, I, pág. 873, no pudo haber conocido la moda del traje que viste el joven del Museo, en treinta años posterior, por lo menos), dos nombres ya indicados en el *Catálogo* francés se han citado: los de Alessandro Allori, que no creemos necesario refutar, y Broncino; tiene éste en su apoyo el señalarlo los Inven-

tarios palatinos del siglo XVIII y haber como tal figurado en el Museo hasta 1872, y que si se compara con el retrato de Gianetto Orsini (de la Colección Doria Pamphili, vid. *Rev. de l'Art*, 1904, t. XVI, pág. 452), que por obra auténtica de Agnolo di Cosimo se tiene, la atribución parece basarse en algo firme; sin embargo, no ha hecho fortuna entre los críticos; sólo Frizzoni modernamente la ha propugnado.

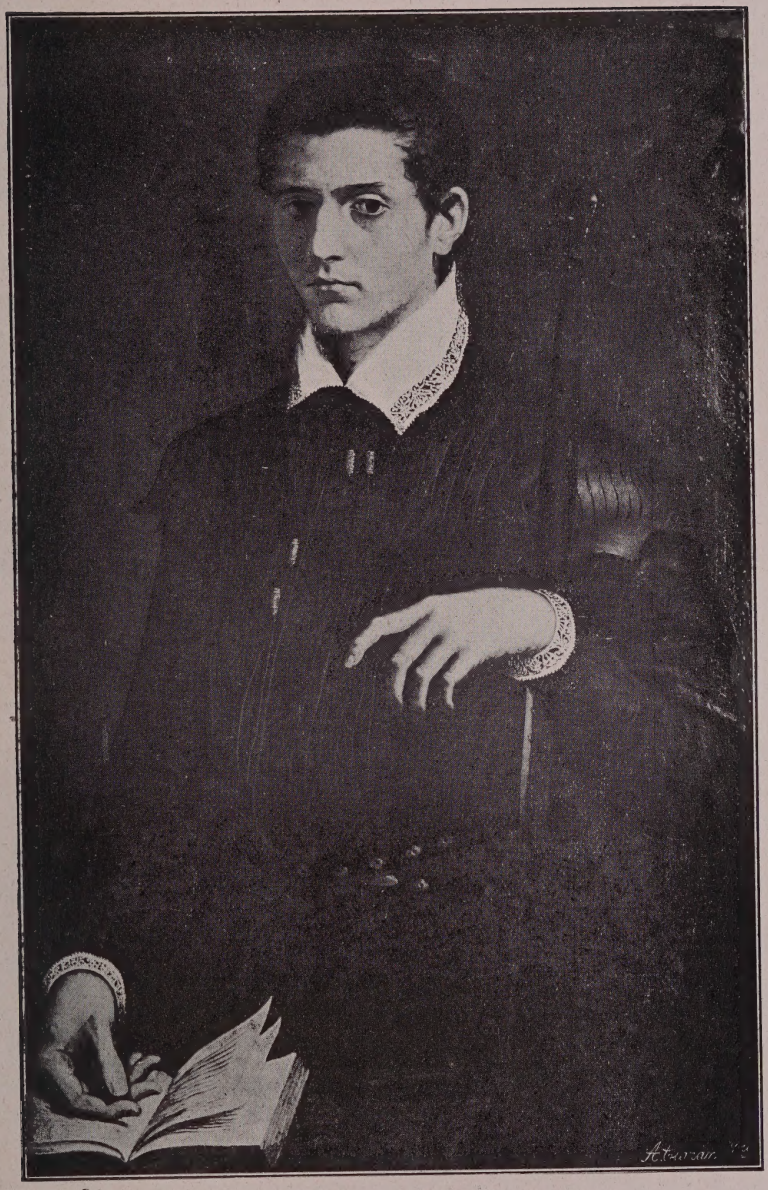
No se ha aducido hasta ahora en el proceso de este cuadro el documento más importante y más antiguo, con hacer varios años que está publicado. En el *Catálogo* cítase como procedencia del supuesto Carpi la colección de la Reina Farnesio; pero ya antes estaba entre los cuadros de la corona de España: es éste uno de tantos casos como vamos conociendo, de que se cataloguen en La Granja como nuevas, pinturas de antiguo existentes en Palacio.

En efecto: una de las ocasiones en que Felipe IV adquirió cuadros fué en la venta del Marqués de Leganés, D. Diego Felipe de Guzmán, aquel prócer coleccionista retratado por Van Dyck, que había sido virrey de Nápoles; la razón de las pinturas que quedaron a su muerte, hecha en Madrid el 21 de febrero de 1655, se publicó en el *Boletín de la Soc. esp. de Excurs.* (1898, pág. 124 y ss.), en este interesantísimo inventario se lee el siguiente asiento:

«Un retrato de medio cuerpo de Miguel Angel Caravaggio, con un montante en el brazo y una mano sobre un libro.»

Excusado notar lo fiel de la descripción; es indudable se refiere la partida al supuesto Carpi.

¿Qué fe merece el documento? A nuestro juicio, muy grande; era Leganés un conocedor, no un mero coleccionista; las atribuciones que da el Inventario de la mayor parte de los cuadros suyos que hoy se conservan son exactas; adviértase, además, que el cuadro probablemen-



JOVEN DESCONOCIDO.

Michelangelo Caravaggio.

Catálogo del Prado, núm. 69: desconocido Girolamo Carpi.

te procede de Nápoles, donde fué virrey Leganés y donde, por aquellos años, el recuerdo de Caravaggio había de ser vulgar, y aun quizá es argumento que favorece la afirmación del Inventario, el que el cuadro del Prado no es obra típica del tenebrismo, y era necesaria, por lo tanto, noticia de quién fué su autor para adjudicárselo; por simple razón de estilo no pudo ser dada al Caravaggio esta pintura.

Sin embargo, no se crea que hoy por razón de estilo haya que desdeñar la noticia del viejo documento: modernamente se ha ahilado mucho en el estudio de las primeras obras de Caravaggio. Como es lógico, no empezó Miguel Angel Merisi por pintar en su manera tenebrista; desde sus comienzos algo tuvo de ello, pero ¿qué distancia no hay desde la *Buena ventura,* del Museo del Capitolio, y de sus obras primerizas de San Petersburgo y Viena, a la *Muerte de la Virgen*, del Louvre? Ya Bellori *(Le Vite de' Pittori... moderni*, Roma, 1672, t. I, pág. 204), dice que «le primi tratti del pennello de Michele [sono] in quella schietta maniera de Giorgione con oscuri temperati»; parece como que esta frase se haya escrito pensando en nuestro cuadro; en él la blandura veneciana se *templa* con obscuros; esta antigua luminosa idea del Bellori la explana con ingenio L. Venturi en su *Giorgione e il Giorgionismo*, pág. 275 y ss.; Caravaggio estuvo en Venecia en 1580 y 1590, y su *David* recuerda al *San Jorge de Castelfranco* del veneciano; con él coincide en ver la realidad «come luce e sombra», y hay en sus obras juveniles la melancolía giorgionesca. El giorgionismo del cuadro del Prado no estriba sólo en esta melancolía; hay algo más que le aproxima al Giorgione: aire de la figura, proporción, ambiente; compáresele con el retrato de un joven de la colección Meynell-Ingram (vid. pág. 118 del *Giorgione* de Moneret de Villard, Bérgamo, 1904). Con las mismas obras del Caravaggio maduro encontramos parentes-

co a la tabla del Prado; pintura de estilo propio ya, es el soberbio retrato del Gran Maestre de Malta Alof de Wignacourt, del Louvre, pues aun en este cuadro, el niño portador del yelmo conviene en mucho con la cabeza del joven de nuestro Museo; las diferencias no indican otra cosa que el tiempo que va de una figura a la otra. Por estas razones documentales y de crítica—aparte de lo ya indicado de la indumentaria, muy propia de fin de siglo, inexplicable antes—, fundadamente se puede catalogar como obra juvenil de Caravaggio el *Joven del montante*, de nuestro Museo. El gran pintor, que sólo por dos medio cres cuadros de su escuela estaba representado en el Prado, el fundador de la pintura moderna llamábase Miguel Angel Merisi (mal transcrito Merighi y Amerighi); nació en Caravaggio (cerca de Bérgamo), entre 1560 y 1565; murió en Nápoles en 1609.

Ignoramos si se ha publicado alguna vez esta tabla.

Núm. 1276.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
UN CABALLERO DE LA ORDEN DE CRISTO

1,08 × 0,95.—Lám. XXIX.

Sólo una razón hay para tenerle por caballero de la Orden de Cristo: el crucifijo que en una cadena cuelga del cuello; que no es insignia de hábito alguno.

En el Inventario de 1636 se lee el asiento de esta pintura (1):

«Un retrato de medio cuerpo arriba, que es el Calabrés, está vestido de negro, una mano en la pretina y en la otra unos guantes con una cadena al cuello.»

---

(1) Fué el Sr. Beroqui quien primero adujo el documento.

LUIS TRISTÁN, «EL CALABRÉS».

Luis Tristán.

Catálogo del Prado, núm. 1276. Caballero de la Orden de Cristo.
Escuela española indeterminada

En 1600 ya se le describe, aunque con menos detalles, y se dan sus medidas: «de alto una vara y cinco dozavos y de ancho vara y tercia, tasado en doze ducados».

Queda, pues, sentado que en el cuadro se retrata al *Calabrés:* y, ¿quién fué el Calabrés? ¿quién fué este personaje de severo continente, que con su pergeño evoca a maravilla la triste Corte del Rey del Escorial, encrucijada de intrigas, recelos y devociones? Gesto, ademán y hábito diéranle derecho a ser protagonista en aquellas novelas *históricas*, solaz de nuestros abuelos, *Las justicias de Felipe II, El amor en la hoguera, Rey, padre y asesino...* Como anillo al dedo conviene al tipo el oficio de espía y favorito de Felipe II, que Madrazo le atribuye (1); por una vez lo histórico no defrauda lo imaginado.

Al buscar noticias del *Calabrés,* creímos poder añadir sombras románticas a su figura: el *Calabrés*, por serlo, llamaron en aquel tiempo a Marco Tulio Carson, uno de los que quisieron hacerse pasar por el Rey D. Sebastián, y que fué ahorcado, como el Pastelero de Madrigal; mas, esto pasó en 1603, y el cuadro estaba ya en Palacio en 6 de junio de 1600 (2).

Por fin, en un libro menos leído que debiera, logramos noticias del espía, y sabemos ya en qué *tenebrosas* labores ocupaba sus horas el *terrible* servidor del Rey Prudente.

Son las *Lettres de Philippe II a ses filles pendant son voyage en Portugal* (1581-1583) (publicadas por Gachard, París, 1884), para quien por primera vez las lee, una verdadera revelación, una faceta insospechada del alma de Felipe II se muestra en ellas al vivo; tal vez no hay

---

(1) *Viaje artístico,* pág. 71; es noticia que procede de un embajador italiano.

(2) Vid. Pacheco: *Libro de los retratos*, biografía del teólogo Luciano Negrón. No pudimos consultar el libro de Miguel d'Antas, *Les faux Don Sebastián*. Paris, 1866.

en todo el epistolario español cartas más sugestivas; son sus notas, emoción íntima, frescura, efusión de cariño, algo muy distante y muy distinto del juicio general que de Felipe II se tiene. He aquí unos fragmentos en los que se cita al Calabrés, que servirán al mismo tiempo para que se juzge del tono y estilo de las admirables cartas:

«Mucha envidia tiene Madalena a las fresas, y yo a los ruyseñores aunque unos pocos se oyen algunas vezes de una ventana suya; y Luis Tristán pregunta si ha llegado allá hilo, que dice que os ha embiado, aunque yo creo que myente...» (Tomar, 1.° mayo 1581, pág. 95).

«Madalena anda oy con gran soledad de su yerno que partió oy para ay y estuvo muy enojada comygo porque le reñí... y con Luis estuvo muy brava por lo mysmo...» (Almada, 26 junio 1581, pág. 95).

«Madalena está muy enojada comygo... porque no reñí a Luis Tristán por una quistión que tuvieron delante de mi sobrino, que yo no la ví y creo que la començó ella, que ha dado en desonrarle...» (23 octubre 1581, página 122).

«... ha avido grandes tormentas, y no se han perdido tantas naos como Luis Tristán os escribe.. » (13 enero 1582).

«Diéronme el otro día lo que va en esa caxa y dixéronme que hera lima dulce... no sé si llegará buena; y un limoncillo que va allí no es sinó por henchir la caxa. Tambien van allí unas rosas y azahar, porque veais que lo ay acá, y así es, que todos estos días trae el Calabrés ramilletes de lo uno y lo otro; y muchos días ha, que los ay de violetas...» (Lisboa, 15 enero 1582, pág. 135).

«Y muy bien hareis, en ir a huerta del campo, y es así que no está como solía, mas, creo lo estará, porque embié uno por teniente del Calabrés, que creo tendría mas cuenta con ella...» (pág. 173).

«Al Calabrés he enviado a Estremoz a hazer bucaros

como los en que tenía ay las flores, y lleva unas caxas que estaban aca, para que traygan en estas, peras bergamotas, como agora un año para que las envíe desde allí y él se vuelva...» (pág. 203).

¡Quién adivinara en estos párrafos la mano del *Demonio del Mediodía*, de aquel hombre impasible que no interrumpió el rezo por las nuevas de Lepanto, ni se turbó por la rota de la Invencible, del severo juez de su hijo!...

Cita Felipe II en los fragmentos copiados tres nombres; Gachard confiesa ignorar quiénes sean. No hay duda alguna respecto al primero; Madalena, es Magdalena Ruiz, la enana retratada en dos cuadros del Museo del Prado (núms. 861, con Isabel Clara Eugenia, y 862). Los otros dos nombres, en nuestro sentir, se refieren a una misma persona: Luis Tristán, el Calabrés; en verdad que el *espía terrible* fraguaba en Portugal horrendas conspiraciones; trababa épicas contiendas con la enana Magdalena, enviaba a las Infantas hilo, peras bergamotas, rosas, azahar y violetas; escribía exagerando el número de naves perdidas en la resaca, para asustar a las regias niñas, que nunca vieran el mar... El lúgubre personaje, todo tétrico, del cuadro y de Madrazo, se cambia en un amable servidor, en un viejo amigo de Catalina Micaela y de Isabel Clara.

Que Luis Tristán es el nombre del Calabrés lo confirman: que en las cartas nunca se habla como de dos personas; en idénticas ocupaciones, de una y otra manera se le nombra; y el apellido Tristán sonó siempre a extranjero en Castilla, por lo que a su homónimo el pintor se le ha pretendido buscar origen en otras tierras, en Italia particularmente.

Refuerza la fundada sospecha, la atribución indudable del cuadro.

En un Inventario del siglo XVIII se atribuye el lienzo a Mayno; no creemos aceptable incluir esta sobria pintu-

ra, apenas sin color, entre las obras agriamente colorinísticas del dominico toledano en su primera época (por ejemplo, las *Cuatro Pascuas*). La clasificación del cuadro en la escuela toledana, influída por el Greco, es algo tan claro, que no necesita prueba, y dentro de la escuela, un nombre se impone: el de Luis Tristán; la relación del retrato del Calabrés con las obras auténticas de Tristán es patente, con algunas hay verdadera identidad—recuérdense el retrato del Arzobispo Sandoval y Rojas en la sala capitular de la Catedral Primada, pagado al pintor en 1619, la *Degollación del Bautista,* firmada en 1613, en la sacristía de los Carmelitas de Toledo—. Una grave dificultad se ocurre: según Cean, nació Tristán en 1586, y como el retrato del Calabrés estaba en Palacio en 1600, habría que imaginarle con mayor precocidad que la ya *célebre* de Jáuregui; mas, considerando que en la vida del pintor no hay otras fechas conocidas hasta hoy, fuera de las citadas—de 1613 es el documento del cuadro de la Sisla—que las de 1616 (firma de Yepes), 1624 (*Trinidad* de Sevilla) y 1626 (repetición del último cuadro), y las demás se deducen del dicho de Díaz del Valle, de que murió de cincuenta y cuatro años, por 1640, se saca en conclusión que no hay motivo serio para invalidar la atribución hecha con tan convincentes razones de estilo y técnica. Creemos, por tanto, obra auténtica de Luis Tristán este retrato de Luis Tristán el Calabrés; la identidad de nombre ata los dos términos del problema y refuerza la solución que defendemos. ¿Qué relación familiar existió entre ambos? ¿Son padre e hijo?...

Es acaso esta la única obra auténtica de Tristán en el Prado, puesto que el «Hombre anciano» (núm. 1158), que se le atribuye, difiere de sus retratos en la catedral de Toledo, acaso pudiera pensarse si será de mano del Stella que firma un soberbio retrato conservado en la capilla de San Segundo, de la catedral de Avila.

Acerca de Luis Tristán pintor se ha publicado un ameno estudio en la *Revue Hispanique*, febrero de 1916, obra de Paul Lafond; en él, no sólo no se recogen todos los datos conocidos, sino que se publican obras que claramente no son suyas, y se leen en la parte crítica las más divertidas consideraciones, que son, en verdad, las únicas novedades aportadas.

Núm. 1956.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
NIÑO DESCONOCIDO
1,07 × 0,80

Sorprende el parecido de este niño con D. García, hijo de Cosme de Médicis y Leonor de Toledo, retratado tantas veces por Broncino: en el Prado (núm. 5), en lienzo, atribuído a Allori; pero haber muerto en 1562, de quince años, impide la identificación: la moda del traje es de hacia 1590 (compárese con el Felipe Manuel de Saboya, núm. 1264 del Museo).

En el Inventario de los bienes de Felipe II hay una partida que quizá pudiera referirse a este lindo retrato infantil, «retrato entero, al temple del Duque de Lorena siendo muchacho con espada, y calzas coloradas: alto vara y tercia y de ancho dos tercias».

Acaso el Duque de Lorena del Inventario, sea Enrique, hijo de Carlos el *Grande* y de Claudia de Francia (vid. núm. 1951), nacido en 1576 y muerto en 1624; aunque el no haber heredado el Ducado hasta 1608 pudiera ser dificultad.

Núm. 1263.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
ASUNTO MISTICO
2,05 × 1,63

Lo describe así el *Catálogo extenso:* «La Virgen, sobre un trono de nubes, tiene en sus brazos al Niño Dios, y a su lado derecho arrodillado, a San Francisco, que parece interceder por varios devotos de ambos sexos que hay al pié. ...Los devotos son a la izquierda dos caballeros y una señora, aquéllos vestidos de negro con voluminosas gorgueras y puños de encaje, y ésta con la cabeza cubierta como con un sudario: y a la derecha, otro caballero con el mismo traje que los primeros, una señora y un niño, lujosamente ataviados a la usanza de fines del siglo XVI... revela la mano de un buen pintor castellano de fines del siglo XVI o principios del XVII.»

El no proceder este cuadro del Museo de la Trinidad y sí del fondo antiguo palatino, lleva a la idea —habiendo en cuenta la escasa importancia artística, que no justifica su especial adquisición—, de que probablemente se trata de un cuadro de familia, relacionada con la real de España: de suponer es que los orantes de este cuadro pertenezcan a alguna noble estirpe italiana—Gonzagas, Colonnas, Médicis...—, puesto que la técnica, el paisaje con ruinas clásicas, y el mismo modo de tratar el asunto, demuestran a un pintor italiano.

Los trajes de los retratados son análogos a los que visten los Colonnas en el cuadro de Scipion Pulzone, fechado en el año 1581, que se conserva en la *Galleria* familiar de Roma.

La *Madonna* no está lejana del cuadro votivo de Fernando de Médicis, obra de Alessandro Allori, fechada en 1584, de que hablamos en la pág. 108.

LAM. XXX[1]

CARLOS DE STIRIA, SUEGRO DE FELIPE III.

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2433: desconocido. «Escuela alemana».

CARLOS DE STIRIA.

Grabado de J. Schrenkio.

Paisaje y ruinas no son españoles: son en absoluto clásicos; creémosla, por lo tanto, pintura italiana (¿florentina?) de los últimos decenios del siglo XVI.

No se ha reproducido nunca este cuadro.

Núms. 2433-2434.

ESCUELA INCIERTA

PRÍNCIPE Y PRINCESA (?), DESCONOCIDOS, DEL TIEMPO DE FELIPE II

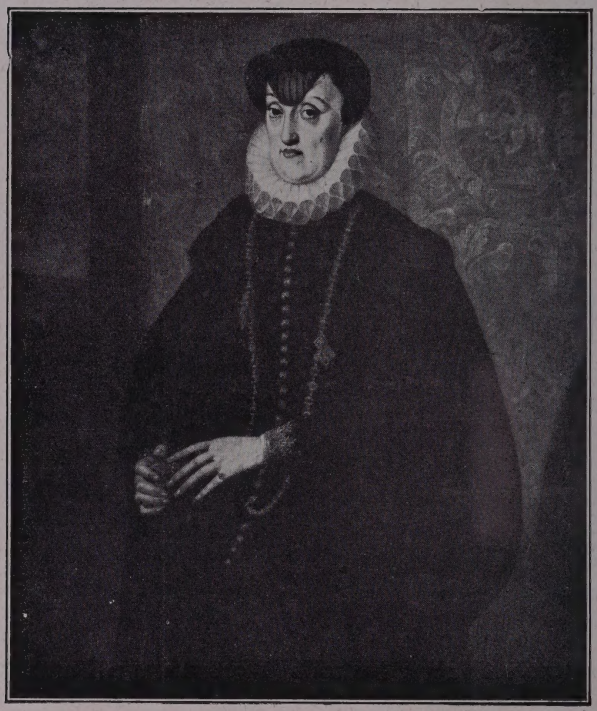
1,19 × 1,02 y 1,04.—Láms. XXX-XXXI.

Según el *Catálogo:* «Recuerda en su fisonomía al mismo Felipe II y a sus sobrinos el emperador Rodulfo II y el archiduque Alberto. También ofrece no poca semejanza con el retrato que trae del conde Pedro Ernesto de Mansfeld, el *Atrium Heroicum,* de Domenico Custode.» Habría mucho que decir de alguno de estos parecidos; todos los personajes citados tienen sus efigies en el Museo, el lector podrá juzgar, y aun aumentar la lista de Príncipes, aduciendo el nombre del archiduque Fernando del Tirol (hermano de Maximiliano II), según sus retratos que figuran en el frontispicio y en el folio 19 del *Armamentarium heroicum,* grabado por J. Schrenkio—hay ejemplar en la Biblioteca Nacional—, y en los tomos XI, página 261, y XIV, pág. 156, del *Jarhb. Kunsts. Sam.*, de Viena; fué el Archiduque del Tirol aquel Austria que, en su castillo de Ambras, reunió una galería de retratos, no sólo familiares, sino de todos los de su tiempo y anteriores que algún papel hicieron en el mundo; tan importantísima colección iconográfica ha sido estudiada en la revista austriaca antes aludida, estudio de que hubimos de servirnos continuamente. En verdad que nos hubiera gustado encontrar en nuestro Museo el retrato de quien tanto

se preocupó de *retratos;* mas el de su pareja fué la causa de renunciar a la identificación; dos veces casó Fernando del Tirol: la primera, morganáticamente, con Felipa Welser, hija de un patricio de Augsburgo (nacida en 1527, † en 1580); la segunda, con Ana Catalina Gonzaga, hija de Guillermo, Duque de Mantua; por la fecha del cuadro, había de ser la retratada Ana Catalina; pero sus retratos (una medalla, obra de León Leoni, y una miniatura y un óleo; *Jarhb. Kunsts. Sam.,* Viena, t. XIII, páginas 80 y 85) destruyen la hipótesis, y, por tanto, la idea de que el príncipe fuese Fernando de Austria, hubimos de abandonarla.

El retrato de la dama, causa del fracaso de la primera conjetura, dió la clave de la solución del problema. En efecto: la misma señora, con igual tocado, está retratada en el Museo; la identidad es tal, que no hay duda alguna que el pintor tomó por modelo el núm. 2434; el cuadro en que aparece, es el *Nacimiento de María,* obra firmada por Juan Pantoja de la Cruz en 1603 (número 1038 del Museo); la prueba es patente en la lámina. De este cuadro de Pantoja y su pareja (núm. 1039) el *Nacimiento de Cristo,* hacía observar Madrazo, en el *Catálogo extenso,* que «algunas de las figuras parecen retratos de personas de la familia Real de Felipe III». Hasta aquí, D. Pedro iba en lo firme: que son Austrias los pastores, y Austrias las dos jóvenes «vecinas» de Santa Ana que traen lienzos para envolver a la recién nacida, es cosa indudable; pero añadir que «la señora que en primer término está arrodillada con la santa niña en los brazos, pudiera ser, tal vez, la duquesa de Gandía, D.ª Juana de Velasco, camarera mayor de la reina D.ª Margarita», ya es infundada suposición; porque pudiera ser cualquier otra gran dama, y más lógico fuera pensar desde el primer momento, en que siendo los retratados en estos dos lienzos personas reales y de la familia de D.ª Margarita,

LAM. XXXI[1]



MARÍA DE BAVIERA, SUEGRA DE FELIPE III,

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2434: desconocida.

MARÍA DE BAVIERA, SUEGRA DE FELIPE III.
FRAGMENTO DE «EL NACIMIENTO DE LA VIRGEN».

Pantoja de la Cruz.

Catálogo del Prado, núm. 1038: ¿Doña Juana de Velasco. Duquesa de Gandía?

fuese su madre la señora que se dispone a lavar a la Virgen.

Surgida esta idea, la confrontación de retratos de Carlos de Stiria, padre de D.ª Margarita, mujer de Felipe III, con el núm. 2433, confirmó por completo lo que tan fácil era suponer, una vez identificadas la dama retratada por Pantoja y la pareja del desconocido Austria; la comunidad de rasgos fisonómicos del retrato en cuestión con los del Archiduque del Tirol, ya señalada, era argumento fortísimo, puesto que Fernando y Carlos eran hermanos. Tres retratos estudiamos de Carlos: el del castillo de Ambras, pág. 154 del t. XV del *Jarhb. Kunsts. Sam.*, de Viena, y los grabados por Custode en el *Atrium Heroicum*, y por Shrenkio, en el *Armamentarium*, fol. 22, ninguno coincide con el del Prado; el de Custode es de cuando más joven; reprodúcese el de Shrenkio, con no ser el más parecido. Había en Palacio 17 retratos de los padres y hermanos de la Reina, «nra. señora». Argote menciona un retrato de Carlos, tal vez niño aún, en el Pardo, obra de Moro.

Hijo de Fernando I y de Ana de Hungría, nieto de la *Reina loca*, Carlos nació en Viena el 3 de junio de 1540; fué Duque de Stiria, Carintia y Carniola y Conde de Goricia; casó con su sobrina María de Baviera, hija de Alberto y de la archiduquesa Ana, su hermana, en 26 de agosto de 1571; estuvo en Madrid el archiduque Carlos en 1568-1569, y murió en Gratz en 1590. Había nacido su esposa el 21 de marzo de 1551; inteligente y de mucho carácter; murió, siendo clarisa en Gratz, el 29 de abril de 1608. Tuvo este matrimonio 15 hijos; con tanto fruto de bendición, los negocios de casamiento es de suponer fueran en la pequeña Corte de Gratz los que más diesen que hacer al Protocolo y a María de Baviera, pues nueve de los 15 eran mujeres; el undécimo de los hijos fué nuestra reina D.ª Margarita, piadosa princesa, en cuya elección para el

trono de España tuvo mucha parte la Infanta de las Descalzas (vid. Tormo: ob. cit., páginas 195 y ss.).

Copias medianas de retratos, no muy buenos — póstumo, seguramente, el de Carlos —(como apunta el señor Tormo (loc. cit.), el pintor de Cámara de la Corte de Gratz no era ningún maestro), son estos lienzos del Prado, de interés iconográfico grande, por confirmar de modo palmario que los retratos de nuestro Museo forman esencialmente una galería de familia. El pintor del Archiduque del Tirol fué Francisco Terzio bergamasco (¿1520-1589?), y aunque es dudoso que Fernando, metido siempre en magnas tareas iconográficas, dejárale libre alguna vez, quizá sean obras suyas los originales de estos retratos de los suegros de Felipe III.

Núm. 1269.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
INFANTE DE LA FAMILIA DE FELIPE III, ACASO FELIPE IV

1,16 × 0,79.—Lám. XXXII.

Cuando Felipe IV tenía la edad que representa el infante, no estaba en uso una tan morigerada gola. Este mismo joven es el tercero de la izquierda del grupo de pastores de *El nacimiento* firmado por Pantoja en 1603 (núm. 1039 del Prado): la identidad es absoluta, hasta en el peinado; es seguro que Pantoja tuvo por modelo el retrato de que hablamos; como se indicó en la página 130, retrátanse en este cuadro y en su compañero la madre y hermanos de D.ª Margarita.

El supuesto Felipe IV es su tío Fernando, nacido en Gratz en 9 de julio de 1578 y emperador desde la muerte

LAM. XXXII.

FERNANDO II, EMPERADOR DE ALEMANIA.

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 1269. Escuela española indeterminada.

LAM. XXXIII.

FERNANDO II, EMPERADOR DE ALEMANIA.

Escuela de Rubens.

Catálogo del Prado, núm. 1961: desconocido. Escuela flamenca del XVI.

de su tío Matías en 1619. Casó en primeras nupcias con su prima Mariana de Baviera, fallecida en 1616, y murió el 15 de febrero de 1637.

La prueba iconográfica se dará en próximo lugar, cuando se hable de otro retrato del mismo Fernando II, que, aunque posterior en un cuarto de siglo, reproduce puntualmente los rasgos del gallardo joven. De los cuarenta y dos de su edad, es un tercer retrato que en el Prado está identificado por su letrero (núm. 1626); la fisonomía es la misma, por más que el extraño sombrero haga cambiar bastante el aire total de la figura y el parecido general.

Es análogo en un todo al retrato de su padre, de que se trató en las págs. 129 y ss.; gola y puños, capa y espada, y aun los botones, son iguales, y aunque más ancho el retrato de Carlos de Stiria, e inferior en mérito, ambos tienen casi la misma altura y la postura es igual; debieron, por lo tanto, formar parte de la serie aludida en la página 131.

Núms. 1961-1962.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI
RETRATO DE SEÑORA: RETRATO DE HOMBRE

1,12 × 0,96, y 1,11 × 0,96.—Láms. XXXIII-XXXIV

Comparando estos retratos con muchos de Rubens y su escuela, convence su indumentaria de que hay que llevarlos a fines del primer tercio del siglo XVII.

Un grabado con letra (Bib. Nac.: Carpeta I de alemanes), retrato de Leonor de Mantua, segunda esposa de Fernando II, sirve de base segura de identificación, como lo demuestra la lámina que acompaña. Nació Leonor, hija de Vicente I de Mantua y Leonor de Médicis, en 1598; se desposó con el Emperador en 1622, y falleció en 1655.

Su pareja es, por lo tanto, Fernando; el grabado lo indica, y lo comprueban sus otros retratos: aquel de joven de que se habló en la pág. 132, y el núm. 1626 del Museo, con letrero antiguo.

Son estas pinturas dos hermosas obras de la escuela de Rubens; tienen aire de originales excelentes. Era pintor de los Médicis el gran artista Justo Suttermans, nacido en Amberes en 1597 y discípulo de W. de Vos, que marchó joven a Florencia, y fué largos años pintor de cámara de aquella Corte; como tal retrató, cuando su boda, a la hija de Leonor de Médicis, y él mismo llevó a Viena el retrato de la joven emperatriz, y consta que allí la retrató de nuevo, lo mismo que a su marido, de cuerpo entero, lienzos hoy perdidos; bocetos o copias de ellos, serán los núms. 203 y 315 del Palacio Pitti, de los que no hemos podido obtener reproducción, a pesar del gran interés que teníamos, por pensar que estos del Prado han de relacionarse muy íntimamente con ellos. Murió Suttermans en 23 de abril de 1681. (Cf. Pierre Bautier: *Juste Suttermans*. Bruxelles, 1912.)

Tal vez el recibir nuestros Reyes estos retratos imperiales fué ocasión de la devolución del regalo, mandando a Viena la pareja del Felipe IV y D.ª Isabel, hoy en el Museo Imperial (Beruete: *Velázquez*, pág. 61, ed. francesa), cobrado su envío por Velázquez en setiembre de 1632; pero probablemente comenzados a pintar bastante antes.

Además de los indicados retratos de Leonor, hay uno, siendo niña, de Porbus, en el Pitti, reproducido por Moreau-Vautier: *L'Enfant*, pág. 175.

LAM. XXXIV.

LEONOR DE MANTUA, SEGUNDA MUJER DE FERNANDO II.

Escuela de Rubens.

Catálogo del Prado, núm. 1962: Desconocido. Escuela flamenca del XVI

Núm. 1265.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
RETRATO DE SEÑORA
1,20 × 0,95.

Según el *Catálogo,* es esta dama «muy parecida a la reina doña Margarita». Exacta es la indicación; creémosla una de sus hermanas, muy probablemente D.ª Leonor, aquella en quien, según el P. Flórez *(Reynas Católicas,* II, página 916) declinaba D.ª Margarita el tálamo real de España; nació en 1582 y entró religiosa con su hermana María Cristerna; era bonita, pero delicada, según el mismo historiador. Por no conocer retratos de Leonor, ha de quedar esta nota sin comprobación, pues tal vez pudiera ser otra de las hermanas de D.ª Margarita, que, como queda dicho, fueron nada menos de nueve.

Figura esta dama retratada en el *Nacimiento de Cristo* de Pantoja. En estos cuadros religiosos, mencionados en papeletas anteriores, hay varios retratos reales; en principio y faltos de elementos gráficos, creemos a todos los jóvenes pastores y asistentes retratos de los hermanos de D.ª Margarita. Madrazo creía ver al mismo Felipe III y a su mujer; a él, «en el mancebo que está a la izquierda mirando al espectador y señalando al Redentor recién nacido», y a D.ª Margarita, en la Virgen; no creemos lo primero; tal vez sea otro hermano de D.ª Margarita, el archiduque Maximiliano Ernesto (1583-1616), quien no dejó más sucesión que un hijo bastardo, Carlos de Austria, que vino a España en 1638.

Ignoramos si se han publicado el retrato y los cuadros de Pantoja, que son tres, los dos catalogados y otro fechado y firmado también, procedente del depósito de las Salesas.

Núms. 1149 y 1150.

ESCUELA DE SÁNCHEZ COELLO

PRINCESAS (?)

1,19 × 1,03.

Estos dos retratos y los números 1270 (1,19 × 1), 1273 (1,14 × 1), y ¿1274? (1,19 × 1,02) creemos son compañeros; la igualdad de medidas lo prueba; igual es asimismo su técnica minuciosa; y su *mérito artístico*, equivalente.

Todos los indicios apoyan la idea de que estas cinco Princesas son hermanas de D.ª Margarita, mujer de Felipe III; no sólo se parecen entre sí, sino que también tienen rasgos comunes con la Reina; además, la retratada en el núm. 1270 figura en el tantas veces citado lienzo de Pantoja del *Nacimiento de la Virgen*, y las demás, quizá con ligeros cambios fisonómicos, aparecen en esta pintura y en su compañera del *Nacimiento de Cristo;* y las medidas de estos cuadros son las mismas de los núms. 2433 y 2434, retratos de los padres.

Repetido queda que en Palacio, de toda esta dilatada familia de Stiria, había una serie completa de retratos.

Además de D.ª Margarita y de D.ª Leonor, de quienes ya se ha hablado, había en el *plantel de princesas*, de Gratz, las siguientes, entre las que estarán las cinco retratadas en los lienzos de que hablamos:

Ana, nacida en 1573, se casó con Segismundo III, rey de Polonia, y murió en Cracovia en 1598 (¿la retratada en el núm. 1270?).

María Cristerna, nació en 1574, estuvo casada con Segismundo Batori, príncipe de Transilvania; después de viuda, en 1613, entró monja.

Catalina Renata, nacida en 1576, murió en opinión de santa, en 1592 o en 1598 (¿la retratada en el número 1149?).

Isabel, que murió de un año, en 1578.

Gregoria Maximiliana, nació en 1681, murió en 1597 «estando contratada de casar con el Rey D. Felipe III» (¿la retratada en el núm. 1150?).

María Magdalena, nació en 1587, casó con Cosme II de Médicis, murió en 1631; está retratada en el Museo en el núm. 9, obra de Allori (¿y en el núm. 1274?)

Constanza, nació en 1588, casada con su cuñado Segismundo III de Polonia, murió en 1631 (¿la retratada en el núm. 1273?).

Son noticias de Méndez Silva en su *Catálogo Real y Genealógico de España*. Madrid, 1656, fols. 130-131.

El *Catálogo* tímidamente insinúa si será Isabel Clara Eugenia la retratada en los números 1270 y 1273; ni el traje conviene con el usado cuando la gobernadora de Flandes estaba en la adolescencia, ni hay otro parecido que el familiar entre sus rasgos y los de estas Princesas.

En el núm. 1150 figura el hermoso perro Baylán (así llamado, según los Inventarios), al que D.ª Margarita tuvo en mucho aprecio; con él aparece en el lienzo del Prado núm. 716.

Núm. 1271.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
INFANTE DE LA FAMILIA DE FELIPE II (?)
ACASO EL PRÍNCIPE D. CARLOS

1,19 × 1.

La indumentaria, que es de comienzos del siglo XVII, demuestra cuán absurda es la sospecha de que este lienzo representa al desdichado primogénito de Felipe II.

Como el mismo mancebo aparece con traje de pastor (el cuarto y último de la izquierda), en la citada *Nativi-*

dad, de Pantoja, núm. 1039 del Prado), y las medidas son iguales a las de los retratos de las hermanas de la reina Margarita, creemos que en este lienzo se retrató a uno de los hijos de Carlos de Stiria, probablemente, a juzgar por la edad, el archiduque Leopoldo, nacido el año 1586 en Gratz y muerto el 17 de setiembre de 1632.

«Fué obispo de Passau y Argentina, que renunció el año de 1625, quedando Land Grave de Alsacia. Casó con Claudia de Médicis, hija de Fernando de Médicis, primero del nombre, Duque de Florencia, Gran Duque de Toscana, y de su esposa Cristina de Lorena. Estaba Claudia de Médicis, viuda de Federico de la Rovere, Príncipe de la Casa de Urbino. Tuvieron Leopoldo y Claudia por hijos a Fernando Carlos, que nació el año 1628, y se desposó con Ana de Médicis, Princesa de Toscana, hermana del Gran Duque Fernando II; a D.ª Isabel Clara Eugenia, que nació el año de 1629, casada con Carlos Gonzaga, tercer Duque de Mantua; a Segismundo, Abad del Parco, en Sicilia, que nació el año 1631, y a María Leopoldina, que nació el año 1632; casó el de 1648 con el Emperador Ferdinando III, y murió de parto en su Corte de Viena a 7 de Agosto del año 1649.» (Méndez Silva, obra citada, fol. 131.)

Núm. 401.

ESTILO DE TINTORETTO
UN CARDENAL

1,12 × 0,96.—Lám. XXXV.

Creemos que el retratado es Andrea de Austria; pues aunque en el cuadro del Prado tiene la barba algo más larga, las facciones son muy semejantes a las del grabado de Pedro de Iode, inserto (frente a la pág. 49) del

El Cardenal Andrea de Austria.

Estilo de Tintoretto.

Catálogo del Prado, núm. 401. Un cardenal.

LAM. XXXV[2]

Grabado del libro «Inclyti Brabantie duces...».

curioso libro *Inclyti Brabantie duces, Belgici, Burgunduci, Austriaci a Godefrido (qui a barba nomen accepit) Duce, usque ad Carolum II...* (Colonia, 1675). Mayor fuerza todavía da a la identificación el comparar el retrato del Museo con el grabado de Juan Vierixck con el letrero: «Aetatis 46—1599». (Biblioteca Nacional, Bellas Artes, 5-12.)

El Cardenal andrea, hijo del Archiduque Fernando del Tirol y de su esposa morganática Felipa Welser, nació en 1553, fué hecho Cardenal, por Gregorio XIII, el 19 de noviembre de 1576; Obispo de Constanza y de Brixen, sustituyó en el Gobierno de Flandes al archiduque Alberto, cuando éste vino a España a casarse con la infanta Isabel Clara Eugenia; murió en Roma el 12 de noviembre de 1600.

Núm. 2835.

ESCUELA INCIERTA

SEÑORA DEL TIEMPO DE FELIPE III

0,68 × 0,56.—Lám. XXXVI.

Este lienzo representa a María de Médicis, poco después de su casamiento con Enrique IV de Francia (celebrado el año 1600), y es casi idéntico al retrato juvenil de dicha Reina, que copió Rubens en el cuadro del Museo del Louvre, titulado: *Henri IV reçoit le portrait de Marie de Medicis*, perteneciente a la serie de grandes composiciones, glorificando los sucesos principales de la vida de la madre de Luis XIII, que entre los años 1621 y 1625 pintó el corifeo de la escuela pictórica de Amberes para decorar el palacio de Luxemburgo. Algo más gruesa que en estos retratos, pero muy semejante a ambos, aparece la suegra de Felipe IV en otro de la galería Pitti, atribuído, quizá anacrónicamente, al ya citado pintor Scipion Pulzone.

Corroboran nuestra identificación: estar adornado el traje de la retratada en el Prado con haches bordadas en oro, letra inicial (en francés) del nombre de su esposo, e inventariarse el año 1612, en el Alcázar de Madrid, un «retrato de la Reyna de Francia, de pincel al ollio, de medio cuerpo arriba; bestida de raso negro, bordado de *unas cifras;* con perlas». Es esta de las cifras de amor en los vestidos y armaduras, costumbre caballeresca conocida. (Vid. J. Destrée: *L'armure de parade de l'Archiduc Albert,* Bruselas, 1888.)

De María de Médicis, nacida en 1573 en Florencia y muerta en Colonia el año 1642, además del retrato de Porbus (núm. 1624), pagado al pintor en 16 de diciembre de 1617 *(Gazette des Beaux-Arts,* 1906, I, 224), y de otro de mano de Rubens (núm. 1685), conserva el Museo del Prado una tela (núm. 2232), firmada el año 1655 por los Beaubrun, en la cual, la soberana francesa viste traje azul adornado con flores de lis, y está, indudablemente, tomada del retrato de cuerpo entero de María de Médicis, obra de Porbus—Museo del Louvre—, que reproduce Max Rooses *(Flandre,* pág. 178): los pintores Beaubrun eran primos, y no hermanos, como repiten los *Catálogos.*

Nunca se ha publicado este lienzo, probable obra de alguno de los pintores flamencos de la Corte de Enrique IV: Felibien, en sus *Entretiens* (Amsterdam, 1706, páginas 205 y ss.), cita los nombres de Hoey, natural de Leyden; y du Bois, de Amberes, de los que no se conocen retratos; Porbus no se estableció en París hasta 1610.

LAM. XXXVI.

María de Médicis, reina de Francia, suegra de Felipe IV;
¿Hoey? ¿Du Bois?

Catálogo del Prado, núm. 2433: desconocida. Escuela incierta.

Núm. 2405.

ESCUELA FRANCESA
SEÑORA DESCONOCIDA DE FINES DEL SIGLO XVII

1,12 × 0,92.—Lám. XXXVII.

La más ligera noticia que de indumentaria se tenga, obliga a adelantar casi un siglo la fecha que el *Catálogo* asigna a este cuadro: no de fines del siglo XVII, sino muy de sus comienzos, es la encañonada y desmesurada gola, y todos los demás detalles del traje convienen con los años iniciales de la indicada centuria.

Es esta dama de exagerada frente, Leonor de Médicis, Duquesa de Mantua; identificámosla por su retrato—con gola no menor que la que en el Prado viste—en el cuadro donde Rubens representó a Vicente Gonzaga y su familia adorando a la Santísima Trinidad (pintado el cuadro hacia 1604; se conserva en la Academia de Mantua; publicado en el *Klassiker der Kunst: Rubens*, pág. 21). Suficiente es la prueba gráfica, pero refuérzala sobremanera un asiento del Inventario de 1636, que, catalogando las pinturas de las «Bóvedas con ventana al jardín de Levante» dice así: «Dos retratos del Duque y Duquesa de Mantua, con lechuguillas, vestida de negro y él armado... originales de Rubens». Terminantes son los datos, y aun aumenta la seguridad el tamaño, que si bien no se indica en el Inventario de 1636, se anota en el de Valladolid de 1615, en el que se asienta el del Duque, y se le asigna por medida «vara y quarta de largo». No hemos podido averiguar el paradero del retrato de Vicente Gonzaga.

Era Leonor hermana de María de Médicis, hija, por lo tanto, de Francisco, gran duque de Toscana, y de su primera esposa Juana de Austria, nieta de Juana *la Loca;*

nació en 1564. (Vid. Salazar y Castro: *Indice de las glorias de la Casa Farnese*. Madrid, 1716, pág. 590.) De este matrimonio nacieron, entre otros hijos, Leonor, esposa de Fernando II, de la que encontramos también retrato en el Museo, por cierto, confundiéndola en un principio con su madre.

A Rubens atribuye el Inventario de 1636 este retrato, recogiendo, al parecer y a juzgar por el del Duque, la atribución consagrada en Valladolid; no es dato que deba despreciarse. Estaba el gran pintor flamenco en la Corte de Mantua, lleno de honores desde 1602, y en embajada a Valladolid fué enviado el año siguiente, con provisión de pinturas para el Duque de Lerma: llegó a la Corte de Felipe III el 13 de mayo, y al abrir los cajones, halló las pinturas «literalmente perdidas... se habían podrido por efecto de las lluvias continuas durante veinticinco días (cosa increible en España)»; añade, que las restaurará al punto, aunque son «obra de otro pintor... sin que se halle en ellas una sola pincelada a mi manera» (consta eran copias de cuadros de la Galería de Mantua, hechas por Pedro Fáccheti). Intactas sólo llegaron dos pinturas: un San Jerónimo de Metsys y un retrato del Duque, mandado por él a su embajador cerca del Rey Católico, Iberti, cuadro que, agradando en extremo a Felipe III, hubo el diplomático de regalárselo (1). ¿Se envió más tarde desde Mantua el de la Duquesa? ¿Lo pintó Rubens en España de memoria, como quería el Rey que lo hiciera del Duque? Lo ignoramos. Nada vulgar pintura es el retrato de D.ª Leonor, y estamos en fechas de la vida de Rubens en que aun no era el soberano del pincel que más tarde llenaría el mundo de maravillas. Incorrecciones y durezas no faltan; pero recuérdese que tampoco

---

(1) Cruzada Villamil: *Rubens, diplomático español*, pág. 62.

Isabel de Borbon. Primera Mujer de Felipe IV.

Margarita de Parma (obra pintada por Moro hacia 1560)

Doña Mariana de Austria

Segunda mujer de Felipe IV°

Nació Doña Margarita el 12 de julio de 1651; se casó con el Emperador Leopoldo de Austria el 12 de diciembre de 1663, y murió el 13 de marzo de 1673

(Velázquez murió en 1660)

LAM. XXXVII.

LEONOR DE MÉDICIS, DUQUESA DE MANTUA.

¿Rubens?

Catálogo del Prado, núm. 2405: desconocida' Escuela francesa

escasean en el grupo de Justo Lipsio y sus alumnos, obra de 1602 del Museo Pitti de Florencia.

Núm. 1302.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA DEL XVI
LA ADORACIÓN DE LA EUCARISTÍA
0,42 × 1,45

«Los donadores—dice el *Catálogo*—son un caballero armado de fines del siglo XVI y una señora vestida de negro con voluminosa gorguera, están orando arrodillados a uno y otro lado de un tabernáculo, donde hay un cáliz con la hostia consagrada.»

Son éstos hasta hoy desconocidos personajes, don Francisco de Rojas, III marqués de Poza, y su mujer D.ª Francisca Enríquez de Cabrera, de la casa de los Almirantes de Castilla, ella, y él, nieto de los primeros Marqueses de Poza, estirpe en la que hubo más de un luterano; murió el Marqués, el 13 de marzo de 1604, y fué enterrado con su mujer, en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo, de Palencia, enfrente del magnífico enterramiento de sus abuelos; hízose la sepultura por mandato de la viuda, encargándose a Pompeo Leoni (aunque Plon, *Les Leoni*, págs. 348-349, apunta la idea de si quien labró este sepulcro fué Miguel Leoni, porque ya Pompeo era muy viejo). Las estatuas orantes de este mausoleo nos han servido para identificar a los representados en el cuadro. (Vid. Plon: ob. cit., lám. 55.)

Procede del Museo de la Trinidad, donde tenía el número 884, y se describía como de escuela madrileña en la pág. 114 del *Catálogo* de Cruzada Villamil.

Núm. 1948.

ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVI
EL EMPERADOR RODOLFO II

0,37 × 0,32

Confirman la identificación, el busto con toisón, del Museo de Viena, obra de Adrián de Vries (vid. *Gazette des Beaux-Arts*, 1893, I, pág. 351) y un grabado anónimo fechado en 1608 (Bib. Nac., Bellas Artes, 5-12). Nació Rodolfo II el 18 de julio de 1552; Emperador desde 1576, murió soltero el 20 de enero de 1612. Su hija natural Ana Dorotea de Austria profesó en las Descalzas Reales de Madrid (vid. Tormo: ob. cit., pág. 155). Crióse Rodolfo II en la Corte de España y fué, al decir de Méndez Silva, «de augusto semblante, condición amable y claro ingenio».

Este retrato, catalogado en el Museo entre los anónimos de escuela flamenca del siglo XVI, el Inventario de Carlos III lo da como obra de Blas de Prado (en el Buen Retiro). No creemos despreciable la atribución, porque además de que por la técnica muy bien pudiera ser de un manierista como Prado, acaso esté firmado o antes tuvo letrero, única manera de explicar que se acordasen de un tan poco famoso artista cual ese pintor toledano, los que hicieron el Inventario de 1794. Al parecer está un poco recortado; el documento citado le asigna por medidas «tres cuartas de alto por media vara de ancho».

En el *Jarhb. Kunsts. K.*, de Viena, t. XXX, pág. 114, se reproduce un grabado de Sadeler, retrato de Rodolfo II, coronado de laurel como en el del Prado.

Núm. 245.

PIETRO MALOMBRA
LA SALA DEL COLEGIO DE VENECIA
1,70 × 2,14.

Ya Madrazo, hablando de este cuadro en el *Catálogo extenso,* adujo, aunque no publicó, un texto de Ridolfi, II, pág. 157, en la vida de Malombra:

«Fù egli ancora il primo, che rappresentasse la sala del Collegio oue il Prencipe è solito ridursi co'senatori assistendo alle audienze, e riceuendo gli ambasciatori de Prencipe; & alcune di queste pitture da Don Alonso dalla Cueva all'hor Ambasciator Cattolico in Venetia, al presente Cardinale, furono portate in Ispagna.»

Muy probablemente, la recepción que en el cuadro se conmemora es la del propio D. Alonso de la Cueva, y él mismo, el caballero, tocado con amplio sombrero y con traje muy distinto al de los dignatarios de la Señoría, sentado a la derecha del Dux Leonardo Donato (elegido el 10 de enero de 1606, † él 17 de julio 1612).

Don Alonso de la Cueva, I marqués de Bedmar, nació en la Alhambra de Granada y fué bautizado en la parroquia de Santa María, el 25 de julio de 1574; fué nombrado embajador en Venecia, por Felipe III, a fines de 1606; el episodio célebre de su embajada es la famosa conspiración de 1618, en la que jugó muy discutido papel; pasó a Flandes y recibió el capelo, retirándose a Roma, donde murió en 1655. El *Nouveau Dictionnaire historique* (Caen, 1785) habla de su sagacidad y penetración singulares, tacto diplomático, humor y serenidad. (Las fechas, conforme al tomo X, aún no publicado, de la *Historia genealógica y heráldica* de Bethencourt.) Según Ridolfi, II, página 168, Leandro Bassano retrató también a Bedmar.

Reproducido en el *Catálogo.*

Núm. 7.

ESTILO DE ALESANDRO ALLORI
FERNANDO I, GRAN DUQUE DE TOSCANA
2 × 1,08.

Que no es Fernando I, lo demuestra la comparación con el retrato en traje de franciscano que aparece en el cuadro con letrero núm. 6 del Prado (vid. pág. 108), y con la estatua ecuestre de bronce por Juan de Bolonia y Pedro Tacca, en la plaza de la Anunziatta, de Florencia; además, gola y traje son imposibles hacia 1570, época en que Fernando pudo ser retratado de esta edad. Ya el señor Beroqui, en sus *Adiciones*, se inclinó a creer era su hijo Cosme II.

Convierte en certidumbre la creencia, un asiento del Inventario de pinturas que fueron de la reina D.ª Margarita, año 1612, en el que puntualmente se describe así:

«Otro, retrato, entero de pinzel, al ollio del gran Duque de Florencia armado, con calzas blancas puesta la mano derecha en una celada que está puesta sobre un bufete; que tiene de alto dos varas, con el marco dorado: tasado en cuatrocientos reales».

Como siempre sucede en los Inventarios, cuando no se indica el nombre de un soberano, refiérese al reinante; y en estos años lo era Cosme II, hijo de Fernando I y de Cristina de Lorena (retratada en el Prado en los números 8 y 1951); nació en 1590, heredó a su padre en 1609, fecha probable del retrato de que hablamos, y murió el 18 de febrero de 1621.

Bautier (ob. cit., pág. 5) cita varios retratos de Cosme II, y publica en la lám. IV uno de su hijo Fernando II de Toscana, que parece repetición, con variantes y cambio de cabeza, del que estudiamos, y confirma también la identificación propuesta la medalla, ya de mayor edad, que se publica en la *Espasa*, t. XXXIV, pág. 66.

Núm. 1638.

RUBENS

LA ADORACION DE LOS REYES

3,46 × 4,88.

Olvida el *Catálogo*, al hablar de este cuadro, pintado en 1610, de historia tan conocida desde la publicación de la obra de Genard: *Anvers à travers les Ages* (II, página 209), que a la derecha de este enorme lienzo aparece un soberbio retrato juvenil de Rubens. Viste de terciopelo morado, con gran cadena de oro. Por el cotejo con su retrato de bodas, de la Pinacoteca Vieja de Munich *(Klassiker der Kunst)*, del año 1609, se deduce que, cuando en 1628 retocó el cuadro de Madrid (según cuenta Pacheco en su *Arte*), no alteró en nada sus facciones, complaciéndole verse joven.

Rubens fué de los pintores que se retrataron varias veces; siete autorretratos cita y publica el *Klassiker;* los más antiguos son los dos conservados en Florencia: en el del Pitti se representó escuchando una explicación del humanista Justo Lipsio; el último, hacia 1638, está en el Museo Imperial de Viena (ob. cit., pág. 437).

Reproducido en el *Catálogo*, etc.

Núm. 1275.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA

LA INFANTA MARGARITA DE LA CRUZ

1,68 × 1,26.

Añade el *Catálogo:* «hija natural de Felipe IV», adjudicándole una hija que no tuvo. Un letrero antiguo, perfectamente legible, reza en el lienzo:

LA INFANTA SOROR MARGARITA DE LA + IJA DEL EMPERADOR MAXIMILIANO SEGUNDO I DE LA EMPERATRIZ DOÑA MARIA

La infanta D.ª Margarita nació en 1567; tomó el hábito en las Descalzas Reales de Madrid en 1584; fué el último amor de su tío Felipe II, y falleció en 1633; de su vida escribió largamente D. Elías Tormo (ob. cit., páginas 173 y ss.).

El Inventario de Palacio de 1747 atribuye este retrato a Matías de Torres; atribución innegable, puesto que un grabado igual (Bib. Nac., 1-12-157-222) está firmado así: «D. Matías de Torres delinneavit. Gregorio Fosman sculpsit Madrid 1690)»; otro retrato que sólo se diferencia del del Museo en la letra del rótulo, se guarda en las Descalzas (vid. ob. cit., fig. 61, pág. 194), publicado también a nombre de Matías de Torres. Sin embargo, no pudo éste retratarla del natural, y fundándonos en el parecido de composición y muchos detalles comunes entre este lienzo y el de su madre la emperatriz María, en la sacristía alta de San Isidro, de Madrid, firmado en 1624 por Jerónimo López Polanco, mediocre pintor, creemos posible que Matías de Torres copió un original de Polanco (pintado hacia 1610), que tal vez sea el de las Descalzas Reales, porque su letrero con abreviaturas revela mayor antigüedad.

Reproducido el del Prado, por Jaen, en sus *Retratos de mujeres.*

Núm. 1625.

FRANZ PORBUS "EL JOVEN„
DOÑA ANA, MUJER DE LUIS XIII
1,93 × 1,07.-Lám. XXXVII.

En las páginas que han de seguir, vamos a tratar de varios retratos de una Reina de España: la primera mujer de Felipe IV, Isabel de Francia; apenas si citaba Justi en Madrid más de un retrato suyo, escasez explicada aduciendo un texto de unas *Noticias* anónimas de la Corte:

«A 8, dia de la Concepción de Nra. Señora, a las cuatro horas de la tarde. Madama de Chevrosa fué a Palacio... habló en castellano... y alabó con particular exageración la hermosura de la reina de Inglaterra, pidiendo a la nuestra un retrato suyo para llevárselo, que S. M. prometió darle, aunque decía que no se dejaba retratar de buena gana» (1).

A pesar de ello, a poco de comenzar este estudio, la Reina sin retrato trocóse en una de las más retratadas; tal vez en su edad madura le atormentaba el recuerdo de las muchas ocasiones en que diversos pintores la hicieron *posar;* Madrazo confundió absurdamente la fisonomía de D.ª Isabel, y sus retratos juveniles pasan en el Prado o por desconocidos o por de la hermana de su marido (2), y hasta en otro museo madrileño se le da el título de Condesa de Villamediana, evocador de románticos amores que quizá no pasaron de locuras vanas de un ya maduro galán, respondidas con soberanas esquiveces.

Hija de Enrique IV y de María de Médicis, nació Isa-

(1) *Memorial histórico español.* Cartas de Jesuítas, t. XIV, página 275, año 1637.

(2) En Francia también se las confundió; véase, para prueba de que en nada se parecen, el cuadro de Rubens de las Entregas de 1615, en el que se retrata a las dos princesas; hay estudio especial en la *Revue de l'Art,* 1898, II, págs. 267 y ss.

bel de Francia en Fontainebleau el 22 de noviembre de 1603; iniciados ya en vida del Bearnés los tratos para los dobles enlaces de la Infanta de España Ana Mauricia con el que había de ser Luis XIII y de Isabel con Felipe IV, se firmaron las capitulaciones en Madrid y en París el 22 y el 25 de agosto de 1612.

Un año antes, en febrero de 1611, había pintado Porbus (1) el retrato de la gentil princesita conservado en los Uffizi de Florencia; extrañará a los no versados en la historia de las modas infantiles, el traje que viste D.ª Isabel, idéntico al de las damas que pasan de la adolescencia, porque entonces era costumbre peinar y vestir a los niños con los mismos suntuosos e incómodos atavíos de las personas mayores; siete años tenía la Infanta cuando la retrató Porbus, y en otro retrato, de menor edad todavía (del mismo Museo y copia del mismo pintor) (2), viste ya parecidas galas.

Pocos meses después de haber pintado Porbus el retrato de Florencia, debió de pintarse el núm. 1625 del Prado; viste en él de negro la hija del Bearnés, acaso por la muerte de la madre de Felipe IV, acaecida el 3 de octubre de 1611; este cuadro, que se inventaría en el Alcázar de Madrid el año 1621, «la Reyna Nra. Sra. estando en Francia vestida de luto», probablemente se envió a España cuando la firma de las capitulaciones; pues Isabel, que parece un poco mayor, lleva aún los mismos pendientes y el mismo collar que en el retrato del Museo florentino.

Cuenta Cabrera de Córdoba (*Relaciones*, págs. 480 y ss.) el viaje y llegada a Madrid del Duque de Mayena, enviado para firmar los esponsales de Ana Mauricia, y la admiración que la belleza de nuestra Infanta causa a

(1) Batiffol: *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, I, 209.

(2) Publícalo Moreau-Vautier en su ob. cit., pág. 168, como persona desconocida.

LAM. XXXVII bis[1]

ISABEL DE BORBÓN, REINA DE ESPAÑA,
PRIMERA MUJER DE FELIPE IV (FRAGMENTO).

Franz Porbus, «el joven».

Catálogo del Prado: Ana, mujer de Luis XIII.

ISABEL DE BORBÓN, REINA DE ESPAÑA,
PRIMERA MUJER DE FELIPE IV (FRAGMENTO).

Franz Porbus.

Florencia: Museo de los Uffizzi.

los del séquito de la embajada, aunque no ocultan que con ella puede competir Isabel, «... que es de un color trigueño gracioso y en todo hermosísima y cada perfección del rostro acabada, que con las gracias que Dios se ha servido darle, es su Alteza muy alabada de los que la conocen». Sus retratos juveniles no desmienten a los caballeros franceses.

Núm. 1977.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVII
DAMA JOVEN DESCONOCIDA
0,61 × 0,51.-Lám. XXXVIII.

Poco antes de dejar Francia la princesa Isabel, fué probablemente retratada de nuevo por Porbus en este precioso medio cuerpo, verdadera obra maestra del pincel, punto menos que olvidada. Aunque el parecido con los retratos primeros no deja lugar a duda, se afianza la convicción viendo que, sin haber perdido los rasgos infantiles, en este lienzo se muestra ya su fisonomía con el gesto característico que perdura en los velazqueños.

No sólo el parecido lleva en este retrato a la identificación, sino que hasta el traje que viste es igual al que vestía Isabel en las Entregas de Fuenterrabía, según el cuadro de Rubens—la abullonada manga, la gran gola de encaje, hasta las perlas que adornan su cabellera y el peinado son iguales en un todo—. El gran pintor de Amberes debió tener por modelo un retrato idéntico a éste; féchase por esto en 1615, y es acaso el retrato de novia.

Y, al parecer, también sirvió de modelo para pintar un retrato pareja del de su marido, que describe así una Relación de pinturas de 4 de septiembre de 1617: «otro retrato de la princesa Nra. Sra. doña Isabel, copia, bestida de tela carmesí y joyas y puntas con mangas blan-

cas, en la una mano un pañizuelo y en la otra un abanillo y asienta en un bufete»; como se ve, la indumentaria es la misma; varían las posiciones de las manos.

Cuadros con el asunto de las *Entregas* había en Palacio dos; en los Inventarios figuran como anónimos, pero por documentos del Archivo Real, sabemos eran obras de Angelo Nardi, el uno, y de Pablo van Mulen, pintor desconocido, el segundo (1).

En la Biblioteca Nacional (Bellas Artes, mesetón 5, carp. 2.ª, núm. 150-211) hay un grabado: «Isabel de Borbón... con el traje del desposorio», medio cuerpo, mangas y puños iguales a los que viste en los citados cuadros de Rubens y Porbus.

Núm. 1037.

PANTOJA

DAMA DESCONOCIDA DE TIEMPO DE FELIPE II

1,26 × 0,91.

Singular fortuna ha cabido a este bellísimo retrato, reproducido lujosamente en publicaciones españolas y extranjeras; acerca de su autor se han dicho los más donosos desatinos, y acerca de quién fuera la arrogante dama, sólo el *Catálogo* aventuraba, si formaría en la servidumbre de Felipe II.

Más divertido aún, es que este retrato acompañe, en el semanario *La Esfera* (5, octubre, 1918), a un artículo de D. Cristóbal de Castro titulado *Las mujeres de Garcilaso: Elisa o el Sollozo*. ¡La portuguesa D.ª Isabel Freire, dama de D. Manuel *O Venturoso*, aprisionada en la volu-

---

(1) Vid. Sánchez Cantón: *Los Pintores de Cámara*. Madrid, 1916, págs. 75 y 85.

LAM. XXXVIII.

ISABEL DE BORBÓN, REINA DE ESPAÑA, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV.

¿Franz Porbus?

Catálogo del Prado, núm. 1977: desconocida. Escuela flamenca del XVI.

minosa gola de encaje, moda posterior en un siglo a los días de su juventud!

Débese el aprecio que de este lienzo modernamente se ha hecho, al Sr. Sentenach, que lo publicó en *La Pintura en Madrid,* atribuyéndolo (pág. 30) a Catalina Cantoni, aquella bordadora y encajera milanesa que estuvo a servicio de D.ª Isabel de la Paz, tercera esposa de Felipe II; escasa suerte tuvo la atribución; ni Dieulafoy la aceptó en su *Espagne et Portugal* (1), y en el *Burlington Magazine,* en octubre de 1914, se dijo «que aunque acaso Catalina haya sido también pintora, no hay motivos para suponer que fuese una artista de tan grande habilidad como la del autor de este retrato...»; y añádese: «hubiese sido de gran interés que el Dr. Sentenach presentase alguna prueba decisiva en apoyo de su atribución; pero, aparentemente, no tiene ninguna que ofrecer», y Thieme, en su *Lexikon* (V. 529), concluye que no es seguro haya pintado nunca la Cantoni; los retratos que Lomazo celebraba, hacíalos con la aguja (2).

Por el traje que viste la retratada, hace años que pensábamos que, no sólo no podía ser una dama de los tiempos de Isabel de Valois, ni tampoco de los últimos años de Felipe II, ni siquiera, como dice el *Catálogo,* obra de Pantoja, muerto en 1608; pues es indumentaria típica del esplendor cortesano con que termina el reinado de Felipe III y comienza el de su hijo (vid., p. ej., el retrato de la futura emperatriz María Ana, firmado por Bar-

---

(1) Es una de las cuatro tricromías que figuran en la obra. París, 1913, pág. 66. Vid. también *Gacette des Beaux-Arts,* 1876, II, página 107.

(2) Pertenecía esta artista a la familia Leuco, y su esposo Bartolomé Cantoni, a otra de célebres armeros milaneses. Pondera las labores de Catalina — sin citar obra alguna de pincel — Morigia. *Historia dell' Antichità di Milano* (Venecia, 1592), pág. 415. Esta famosa bordadora trabajó principalmente para Catalina Micaela. (Cf. *Jahrb. Kunsts,* de Viena, IX, págs. 380 y 415.)

tolomé González, en 1621, publicado también por el señor Sentenach *(Boletín de Excurs.,* 1912, pág. 117); lujo del que se abusó tanto, que hizo necesaria las Pragmáticas de 1623.

Por las joyas, vinimos a pensar que había de ser retrato de dama de la familia real de España; en efecto, ostenta el joyel rico formado por la célebre perla la *Peregrina* y el gran diamante tabla el *Estanque;* ambos aparecen unidos con diferentes monturas en los retratos de María Tudor, D.ª Margarita, y hasta anacrónicamente lo aprovechó, por considerarlo quizá atributo de las reinas de España, el mal pintor del siglo XVII que *retrató* a doña Juana *la Loca* (lienzo núm. 1280 del Prado, vid. pág. 6); desmontada la joya, sigue viéndose la *Peregrina* en los retratos de reinas españolas; p. ej., en el de D.ª María Luisa de Borbón, núm. 652 del Museo (1).

Con uno y otro dato cerca andábamos de la verdad, sin dar con ella, siendo tan clara, cuando D. Manuel Gómez Moreno, el mejor conocedor de las artes y las antigüedades patrias, nos dijo que, en el Generalife, había un retrato de la misma dama, con análogo traje, formando pareja con Felipe IV, joven. Con esta idea, confirmada al punto por mil partes, en especial por la serie completa de sus retratos, el problema estaba resuelto: La dama

---

(1) Mucho podría escribirse sobre el joyel. La *Peregrina*, pescada en 1580 en el mar del Sur, perla, según Arfe, como «azeytuna de Córdoba», se adquirió por Felipe II a un D. Diego de Tebes antes de 1595 (Beroqui): el diamante que emparejaba con la enorme perla era también extraordinario; llamábase el *Estanque*, y, según Ambrosio de Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España* (Madrid, Cano, 1792, pág. 161), fué cogido en un arroyo cerca de Madrid, y lo talló Jacometrezo, que dejó en la joya un pedazo de la piedra bruta, porque se vea donde se tomó, y añadía agudamente el lapidario: «Naturaleza quiso hazer diamantes en España, y tuvo con la qualidad del terreno fuerzas para darles todo el lustre entero, mas faltole para endurecerlos del todo». El diamante era tabla, «y tan grande como dos uñas del pulgar juntas..., su color, resplandor

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Isabel de Borbon Reina de España mujer de Felipe IV.

Autor desconocido

CATÁLOGO DEL PRADO: N.º 1037 DESCONOCIDA: PANTOJA DE LA CRUZ

de la servidumbre de Felipe II, la retratada por la Cantoni, «la amada de Garcilaso de la Vega», era... ¡D.ª Isabel de Francia, primera esposa de Felipe IV!

En el lienzo del Generalife, aparece Isabel en pie; la diestra apoyada en una silla; en la izquierda, un pañuelo; viste traje oscuro, mangas doradas y gola de encaje; aderezo con botones, cadena, pectoral, cinturón, etc., de esmeraldas. El Felipe IV que le sirve de pareja viste de negro, con el Toisón y espada de lazo; la mano izquierda en la empuñadura, y en la derecha, un papel; en su rostro aun no apunta el bigote. (Cf. nota del Sr. Gómez Moreno.)

Cinco años llevaba en España Isabel de Francia, esperando la sazón de consumarse el matrimonio, que llegó, al cumplir ella los diez y siete, y cuando contaba quince el príncipe D. Felipe: el 22 de noviembre de 1620 hubo gran fiesta en El Pardo, para celebrar el cumpleaños de la señora Princesa, y por primera vez calzó chapines y galas de desposada, y a los veinticinco del mismo mes se unieron los regios novios en el Palacio del Bosque del Pardo. Seguramente en tal ocasión se retrató con la gentil apostura que en este lienzo admira, no sólo por su belleza y garbo, sino también por ser pintura

---

y todo lo demás sin dar ventaja a ninguno de los orientales», al decir del licenciado Berrio de Montalvo en un *Informe* sobre los metales (México, 1643). El joyel rico se describe en el Inventario de 1600: Felipe III, en el retrato nuestro, ostenta en el sombrero la *Peregrina;* en 1680 ostentó la perla y el diamante la prometida de Carlos II en su entrada en Madrid, y en 24 de junio de 1706, la Princesa de los Ursinos escribe a Mme. de Maintenon que el Rey propuso a la Reina mandar a Francia las alhajas de la Corona, para allí venderlas o empeñarlas; entre ellas se mencionan la *Peregrina* y el *Estanque* (Hill: págs. 99-100). Sin embargo, no hubieron de venderse; la *Peregrina* se conservaba en España en tiempos de Carlos IV; el *Estanque* fué llevado por los soldados de Napoleón, y devuelto a España Fernando VII lo mandó poner en una espada que regaló a su suegro Francisco I de Nápoles. (Vid. Beroqui.)

cuya técnica se separa ya del arte empobrecido y rutinario de los desmedrados sucesores de Sánchez Coello († 1588) y Pantoja († 1608), y anuncia los esplendores de la escuela madrileña del siglo XVII.

Con esto, dicho queda, que no cabe pensar sea obra del mezquino pincel de Bartolomé González; muchos retratos suyos se conocen, y en ninguno llegó a la decisión en el dibujo, gallardía en el plantar de la figura y armonía y entonación del colorido que en cuadro de tal fecha desconciertan; pero es más: un retrato de la misma Isabel, por él firmado y fechado en 1621—de la colección de los Condes de la Oliva de Gaytán—, no tiene con el del Prado otro parentesco que ser evidentes efigies de la misma Reina.

No se puede pensar tampoco en Liaño, porque aunque no se conoce obra suya indudable, y es proverbial su maestría en los escritores antiguos, como todas las referencias están unánimes en que pintaba retratos pequeños, no es legítimo atribuirle este lienzo tan ajeno al arte de un pintor de *naipes*.

De los pintores palatinos anteriores a la llegada de Velázquez, pocos merecen la atribución de tal obra; Vicente Carducho y Eugenio Cajés pintaron en sus vastas composiciones, buen número de excelentes retratos nada parejos del de D.ª Isabel; Nardi no fué pintor de cámara hasta 1625 (1), y aunque con anterioridad y por orden del Rey había pintado las «Entregas de los casamientos entre España y Francia», tal cuadro se ha perdido, y los muchos que de él quedan no dan pie para adjudicar con alguna certeza este retrato, a pintor de quien no conocemos ninguno.

La fama de retratista, y retratista adulador, unida a la excelencia de sus obras auténticas, pudieran llevar a

(1) Sánchez Cantón: ob. cit., p. 85.

la hipótesis de ser éste un original del dominico milanés Juan Bautista Mayno; esta suposición hay que abandonarla, por razón de técnica; la fecha del retrato estaría entre las de las *Pascuas*, de San Pedro Mártir, de Toledo, y la *Recuperación de Bahia*, del Salón de Reinos; y aunque el colorido de estos lienzos difiere en intensidad, son los mismos los tornasolados tonos, aunque en el cuadro del Retiro hay como un rebajamiento y una mayor fusión en los colores — ¿por influencia de Velázquez?—; ambas obras están tan ligadas, que resulta imposible suponer un momento de la evolución del artista, en el cual pudiera haber pintado el retrato de Isabel (1).

En otros pintores, cortesanos del tiempo, con obras conocidas (Vidal, Villandrando...) fuera atrevimiento pensar. Hay varios elogiados por los tratadistas, de los que aun no se han reconocido obras, pues es esta época una de las muchas casi ignoradas de la historia de nuestra Pintura: la más sugestiva incógnita de entonces es aquel Diego de Rómulo, hijo de un empecatado manierista escurialense, que en Roma gozó fama de retratador insigne, tanto, que, el Papa le colmó de honores y le hizo caballero.

Habremos, pues, de resignarnos a no atribuir a ningún artista este admirable retrato; advertiremos sólo que hay en su técnica una particularidad desconocida en los pintores de la Corte anteriores a Velázquez: hace las sombras con negro.

El examen de estos retratos de Isabel, anteriores a la

---

(1) Cita Justi en su *Velázquez* un retrato firmado por Mayno que estuvo en la colección del infante D. Sebastián: un hombre de aspecto holandés; en la colección Cerralbo se le atribuye uno muy hermoso (*Bol.* 1912), ignoramos con qué razones. Firmado por Mayno hay en la sección de Bellas Artes de la Nacional un bello grabado que representa a D. Diego de Narbona.

muerte de Felipe III, en lugar de resolver, complica y hace para nosotros insoluble el problema del óleo propiedad del Sr. Traumann—que vimos en la reciente *Exposición de retratos de mujeres españolas*, Madrid, 1918—; las facciones se asemejan a las de Isabel, pero el peinado es ya posterior al año 30, y entonces nuestra Reina no tenía el aspecto juvenil; compárese con el retrato de Isabel en el Museo Imperial de Viena, enviado en 1632; además, Beruete, en la edición inglesa de su *Velázquez*, páginas 76 y 77, escribe de este lienzo que es obra de Bartolomé González, y añade: «he podido comprobar retoques de la mano de Velázquez en la cara, en la gola y en los blancos adornos de la cabeza»; es, por lo tanto, un cuadro *extraño*, del que no tenemos opinión segura.

Aparte de los ya mencionados del Generalife y de los Condes de la Oliva de Gaytán, existen otros retratos de Isabel, de los primeros años de su matrimonio, algunos con las más extrañas identificaciones.

En la *Revista de Historia* y *Genealogía* (t. I., pág. 155 y siguientes) publicó el Marqués de Laurencín un retrato de D.ª Margarita de Fuica (dama de fines del siglo XVII), que nos parece D.ª Isabel de Borbón, poco después de su boda.

El *Catálogo de la Exposición de Retratos* de 1902 reproduce como desconocido un retrato de la misma Reina, vistiendo gran gola de encaje, de las que prohibió la Pragmática de 11 de febrero de 1623.

La Esfera (núm. 40) publicó otro retrato de Isabel, propiedad de D. Francisco Belda, que se expuso también por la Sociedad de Amigos del Arte, pintado, al parecer, hacia 1625. En la misma revista, 7 de setiembre de 1918, se publica un retrato de dama, con traje posterior a 1640, que se dice ser D.ª Isabel, recién muerto Felipe III; se atribuye a Velázquez, y ni es D.ª Isabel, ni el cuadro parece de Velázquez.

Y, por fin, en el Museo Arqueológico, salas de los Condes de Valencia de Don Juan, se exhibe un retrato de Isabel, de cuerpo entero, gran gola de encaje, en una mano un abanico, apoya la otra en el respaldo de una silla; la cartela al pie reza la atribución tradicional en la casa de Oñate: Una Condesa de Villamediana. Pocos letreros de Museo habrá más evocadores que éste; en la casa de Oñate—poco ha derribada—, a la entrada de la calle Mayor, vivía D. Juan de Tassis y Peralta, y a su portal fué llevado mortalmente herido, «por impulso soberano», el 21 de agosto de 1622; los mentideros de la Corte no descansaron largos días en el traer y llevar de dimes y diretes acerca de la causa de la inesperada muerte del conde maldiciente; la voz general lo culpó de atrevidos insensatos galanteos a la reina Isabel; la bella *Francelisa*, seguramente no dió jamás oídos a D. Juan, que, aunque apuesto, le doblaba la edad; las hablillas fueron tales, que se dió orden de silencio; a pesar de ello, en 1631, el cronista de S. M., Gonzalo de Céspedes, escribía: «el infausto fin [del Conde]... se produjo de tiernos yerros amorosos que le trajeron recatado toda la resta de su vida, porque él sin duda era de aquellos que comprendían en sus ánimos cuanto les brinda la fortuna» (1).

(1) Hartzenbusch intentó atribuir a otra causa la muerte de Villamediana—rivalidad con el Rey en los favores de una cómica y sátiras feroces al Gobierno de Olivares—; Cotarelo, en su *El Conde de Villamediana* (Madrid, 1886), cap. IX, demuestra que la causa de la muerte fueron sus cortejos a la Reina.

Núm. 1179.

VELÁZQUEZ

LA REINA DOÑA ISABEL DE BORBON

3,01×3,14.

Al correr de los años, la vida de D.ª Isabel se encaminó por los senderos de la devoción y de la tristeza; los hijos, el predominio de Olivares, a ella tan poco grato; el cambio «impuesto» de su confesor francés, trocado por la severa dirección espiritual del venerable Simón de Rojas, «que reformó los desórdenes y lujo de Palacio»; los devaneos galantes de Felipe IV; todo, en fin, fué parte para que cuando Velázquez llegó a retratar a la graciosa niña pintada por Porbus, a la gentil damita de la fiesta del Bosque Real del Pardo, la belleza y la arrogancia eran ya idas...

Acerca del retrato ecuestre de la reina Isabel y de sus compañeros los de Felipe III y D.ª Margarita, se ha escrito mucho, y en encontrados sentidos. De tal importancia es el pleito en que estos lienzos andan metidos, en espera de sentencia firme, que no ha de ser ingrato al lector que aquí se haga un breve apuntamiento de los argumentos aportados; a su cabo diremos nuestra opinión.

Beruete, en su *Velázquez*, ed. francesa, pág. 104 y ss., coincidiendo con Justi, escribe:

En «los retratos de Felipe III y de la reina Margarita... es fácil comprobar que las cabezas... debidas probablemente al pincel de Bartolomé González... fueron respetadas por Velázquez... En el retrato de la Reina es en el que Velázquez trabajó menos. Las partes repintadas bajo la dirección del maestro por uno de sus discípulos son el caballo y el fondo: no se descubre su propia factura más que en la parte inferior de las patas delan-

LAM XL.

ISABEL DE BORBÓN, REINA DE ESPAÑA, PRIMERA MUJER DE FELIPE IV (FRAGMENTO DEL RETRATO ECUESTRE).

Velázquez.

Catálogo del Prado, núm. 1179.

teras del caballo, a partir de la rodilla, y en retoques diseminados para aligerar los ornamentos secos y duros de la gualdrapa primitiva y modificar los árboles del paisaje. Velázquez trabajó más en el retrato de Felipe III. La mayor parte del caballo, los retoques de la armadura, el brazo derecho del caballero, la pierna, el pie, la espuela, el bocado, los arreos que caen sobre la grupa, el rehacer de algunos trozos de la marina del fondo, son incontestablemente de su mano... En cambio, la frente y las narices del caballo, así como una gran parte del fondo, fueron ejecutados sin duda por el discípulo (1) que retocó el retrato de la reina Margarita... Velázquez dejó en estado primitivo los rasgos del Monarca, para no alterar el parecido... la cabeza, el sombrero, la armadura, la banda, la gola, a pesar de los incomparables retoques... velazqueños..., conservan el sello de la dureza y de la vulgaridad propia de las obras de Bartolomé González.»

En el retrato de Isabel, «el maestro no tocó ni a las manos, ni al traje, ni a la rica gualdrapa que cubre el caballo, trozos todos de un hacer laborioso y de un tono opaco que recuerdan el estilo de Bartolomé González. La cabeza de la Reina fué repintada por Velázquez, ... retocó asimismo el peinado. La Reina parece menos vieja que debía serlo cuando el retrato fué pintado... esto hace suponer que nuestro artista tomó la cabeza de un retrato anterior... se ve tras el caballo la cabeza de otro, negro, sin duda la cabalgadura sobre la que González pintó primero a la Reina».

El de Felipe IV es todo él de mano de D. Diego. En la cronología de las obras velazqueñas (pág. 206), coloca Beruete estos retratos entre los años 1635 y 1638.

Don Elías Tormo, en su *Velázquez y el Salón de Reinos*

---

(1) En la edición inglesa se sustituye la palabra discípulo por la de Mazo.

(Bol., 1911, pág. 103), opina: «Tengo el firme convencimiento... de que Bartolomé González no pudo ni imaginar siquiera cuadros de la hermosa composición —esencialmente velazqueña—que tienen los retratos dichos. Para mí, no sólo los retocó Velázquez, sino que antes los dibujó, aunque se hubo de dar la ejecución a otras manos... Yo doy a la ejecución y factura todo el valor que merecen, pero la composición es la creación artística de huella más inconfundible. Y así como en estatuas romanas malas vemos clara la idea y concepción artística perdida de una creación griega de Praxiteles o de Scopas, de la misma manera, en la D.ª Margarita, y, sobre todo, en el Felipe III, mal ejecutados y cobardemente metidos en color, todavía se ve el genio creador de Velázquez». Acepta, como es natural, el Sr. Tormo, los retoques posteriores de Velázquez; indica que de Juan de la Corte «se puede pensar sea la parte floja en la ejecución de los retratos ecuestres reales que Velázquez retocó, corrigió y aderezó» *(Bol.,* 1917, pág. 295), recordando lo sucedido con la cabeza de D. Carlos Coloma, pero más se inclina a ver en ellos—como Beruete—la mano, todavía inexperta, de Mazo.

El Sr. Beroqui, en sus *Adiciones,* opina que el Felipe III y su esposa se pintaron antes de 1620, y D.ª Isabel, unos diez años después, y que no son obras de discípulo de Velázquez, sino de un pintor muerto ya cuando D. Diego los retocaba, y de distinta escuela.

Tales son las más importantes opiniones que acerca de lienzos tan discutidos se han expuesto; no coincide la nuestra exactamente con ninguna de las extractadas, porque hasta ahora no se han aducido, para esclarecer el intrincado problema, unos documentos de interés excepcional, por el Sr. Beroqui publicados recientemente, ni desentrañado otro, hace años dado a conocer por Cruzada Villamil.

De antiguo había en Palacio un soberbio retrato ecuestre: el Carlos V en Mulhberg, de Ticiano; a su ejemplo, seguramente se pensó, en los primeros años de Felipe IV, formar una serie de retratos reales a caballo.

Independiente de este supuesto plan es el Felipe IV de Rubens, conocido hoy sólo por la copia de Florencia, y para el que en 10 de octubre de 1628 se mandaba que se entregase a Juan Gómez de Mora «de la Cavalleriza y de la Armería, todas las cosas que pudiese Rubens haver menester para hazer el retrato de Su Mag.^{d} a cavallo». (Beroqui: *Adiciones.)* Colocóse este retrato en el Salón Nuevo del Alcázar de Madrid, acompañando al Carlos V ecuestre, de Ticiano, la *Alegoría* de Lepanto y la *Expulsión de los moriscos*, de Velázquez.

A la serie ecuestre que imaginamos pertenecen: el Felipe II de Rubens (núm. 1686 del Prado), del que hay una copia reducida, procedente de la testamentaría de Rubens, en el Palacio de Windsor, con la que forma pareja, según Lionel Cust, el Carlos V ecuestre de Florencia *(Uffizi)*, atribuído a Van Dyck (vid. *Klassiker der Kunst*, pág. 168), y el Felipe III y el Felipe IV del Prado, documentados en orden de 3 de septiembre de 1628, por la que se manda «que a Velázquez el pintor se dé en la Armería todo lo que hubiere menester para hazer los retratos *que tiene entre manos* de su Mag^{d} q^{e} Dios guarde y del Rey que haya gloria». (Beroqui: *Adiciones.)*

Demuestran que no es una fantasía la serie de que hablamos: la casi igualdad de medidas del Felipe II y las primitivas de Felipe III—según Tormo *(El Salón de Reinos)*, tenía éste 3 × 2,14, y el de Rubens, 3,14 × 2,28—, y que de Velázquez, aparte del anterior de la *Expulsión de los moriscos*, no se cita otro retrato de Felipe *el Pío*, sino el ecuestre.

Con su parsimonia habitual comenzaría D. Diego a bosquejar los retratos y a plantar los soberbios caballos,

cuando, probablemente, la marcha precipitada de Rubens, sin acabar de pintar el Carlos V, hizo fracasar la serie; y entonces debió ocurrirse la idea de acompañar los retratos de los Reyes con los de las Reinas, y Velázquez dibujaría las admirables hacaneas de D.ª Margarita y D.ª Isabel—de un modo que él solo, *solo*, era capaz de idear—. Pronto sobreviene el viaje a Italia, para el que se le da licencia el 28 de junio de 1629, y el 22 de julio del mismo año se le pagan 400 ducados en moneda de plata, 100 por «cuenta de una pintura de Baco que *ha hecho* para mi servicio», y «*300 por cuenta de lo que se le debe de pinturas QUE HACE para mi servicio*». Cruzada preguntaba: «¿Qué cuadros serían aquellos por que se le mandaban pagar tres veces más que por el de *Los Borrachos?*» «Pacheco ni ninguno de los biógrafos de Velázquez registran cuadros de composición... de esta primera época del artista» (1), y se extraña asimismo de cómo en diez meses tuvo tiempo para pintar *Los Borrachos*, atender a Rubens y pintar cosas tan caro pagadas. Las dudas de Cruzada—que él resuelve pensando desatinadamente en los *Bufones*—carecen para nosotros de fundamento; los 300 ducados es lo que se le paga por los retratos ecuestres que *hacía*, que no había hecho como el Baco; durante la estancia en Italia, cualquier pintor rezagado de la escuela de los retratistas de la Corte, minuciosamente terminó el Felipe III; ejecutó, siguiendo el bosquejo de Velázquez, el de D.ª Margarita, y acaso pintó por completo el de D.ª Isabel.

A poco de regresar Velázquez de Italia, cuando se comienza a pensar en el Buen Retiro (fiesta de San Juan de 1631), el gran pintor retoca su casi terminado Felipe III, pinta de nuevo el caballo y la cabeza de D.ª Isabel, y repinta la hacanea de D.ª Margarita; los fondos,

(1) *Anales de la Vida de Velázquez*, págs. 53 y 54.

de recortados jardines, los cambia en valientes paisajes, y da a todos los lienzos el brío de su genio soberano.

La cabeza de D.ª Isabel (Lám. XL.) es prueba de la certidumbre de nuestra hipótesis. Beruete pensaba que, años después, el pintor copiara el retrato de otro juvenil; ¡extraño procedimiento, que Velázquez, con su culto por el natural, tomase, sin necesidad, los rasgos de la Reina de una efigie anterior! Más lógico es pensar, y más en armonía con su genio, que la pintó hacia 1631, tal cual entonces era; los juveniles retratos los conocemos ya, y en el ecuestre aparece un poco más joven que en el de Viena, pagado su envío al gran pintor en 1632, y algo más vieja que en la tablita del mismo Museo, obra de Rubens, pintada en España *(Klassiker der Kunst,* «Rubens», página 300), boceto de la pareja de ella y su marido, embellecida a su manera, de la Pinacoteca Vieja de Munich (obra citada, pág. 299). De esta época parece datar también el cuerpo entero y tamaño natural, propiedad del Conde de San Félix, que estuvo en la *Exposición de retratos de mujeres españolas* (núm. 18). Y coincide exactamente con el también de cuerpo entero, abanico en la mano izquierda, y la derecha sobre el respaldo de un sillón (de la Colección de Edward Huth, publicado en el Calvert, *Velázquez),* indudablemente Velázquez, apenas llegado a España, retrató en un busto a D.ª Isabel—que pasó al ecuestre—, para pareja del que en Nápoles había pintado de la reina María de Hungría (núm. 1187 del Prado); de ambos bustos, en el taller de Velázquez, se hizo, copiándolos, una pareja de cuerpos enteros, uno el de Huth y otro el núm. 413*c* del Museo de Berlín (Calvert: ob. cit.). Vid. Beruete: ed. francesa, pág. 59.

Núm. 1281.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
LA REINA ISABEL DE BORBÓN
2,10 × 1,08.

Éste y el ecuestre son los únicos retratos de *Francelisa* reconocidos en el Prado: aparece en él, trabajada por los años; la expresión es menos viva que en el de Velázquez; la Corte cada vez moldeaba más su espíritu, entenebreciéndolo; después, las aventuras de Felipe IV, que, con los años, eran más frecuentes y menos disimuladas, porque su inteligencia, quizá por el desuso, se entorpecía con el tiempo; ya en 1637, un jesuíta recogía en una carta una cláusula del testamento burlesco de Urbano VIII, que decía así:

«Item dejo indulgencia plenaria a todos los fieles que, después de la comunión, rogasen a Dios que dé un poco más entendimiento al Rey de España».

El cambio de carácter de Isabel quizá lo revela también la falta de retratos posteriores, pues no sabemos de ningún otro. Durante la ausencia del Rey, cuando la jornada de Aragón, fué Regente del Reino; amada de su pueblo, falleció, ausente Felipe IV, el 6 de octubre de 1644.

De unos catorce años antes de su muerte creemos este retrato, pues aparece un poco más joven que en el del Museo Imperial de Viena, terminado ya, como se ha dicho, en 1632; el parecido con éste es muy grande; peinado y gola son los mismos; el gran collar de perlas, semejante, e idéntica su colocación; sin embargo, no es copia uno de otro; la expresión difiere algo. ¿Será el del Prado obra de Juan de la Corte? Un viejo letrero ha hecho que este sea uno de los pocos retratos de D.ª Isabel bien identificados.

Es una mujer destrozada antes de ser vieja, triste;

los bituminosos tonos del lienzo contribuyen al efecto deprimente; los versos de Calderón no pueden aplicársele:

«La más bella...
.....
la más pura, más fragante
flor, la flor de lis, la reina
de las flores...» (1)

Núm. 1282.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
NIÑO DE FAMILIA REAL (?)
1 × 0,72.

Mejor colocado estaría el interrogante después de la palabra niño; el *periquito* de su peinado y el pendiente que entre la oreja y la gola asoma, prueban es una niña la retratada; ya lo advirtió el Sr. Beroqui, y aplicándole un asiento del Inventario de 1636, la identificó con doña Margarita, hija de Felipe III, nacida en Valladolid el 24 de mayo de 1610, «criatura de las más hermosas que se han visto»—según el P. Flórez en sus *Reynas catolicas*, II, página 929—; murió en Madrid el 11 de marzo de 1617.

Tal vez es obra de Bartolomé González, pues no es pintura despreciable. Parecidísimo es este retrato al de una robusta niña, llena de cruces y amuletos, que en las Descalzas se atribuye a Pantoja, fechado en 1602; es la Infanta Ana Mauricia, de un año de edad (publicado por Osma en su *Catálogo de azabaches compostelanos*, Madrid, 1916, pág. 22). En la *Exposición de retratos de muje-*

---

(1) Escena V, acto I de *Casa con dos puertas*. Rivadeneyra, tomo VII, pág. 132.

res vimos un retrato, propiedad del Conde de Villagonzalo, reproducido en el *Catálogo,* que se dice ser Isabel Clara Eugenia, por Pantoja; claro está que no es lo uno ni lo otro, ni es tampoco D.ª María ni Ana Mauricia; ha de ser Margarita, de seis o siete años; es igual la cabeza al de la niña del Prado, y las facciones las mismas; cuando tal indumentaria vestían las mujeres españolas, contaba Isabel Clara ¡¡más de cuarenta años!! Los retratos del Conde de Villagonzalo y del Prado se apoyan mutuamente, y con la aducida partida del Inventario queda patente son ambos de la infanta Margarita, tan prematuramente muerta.

Varias series de retratos de los hijos de Felipe III, figuran en los Inventarios; el asiento que sirvió al Sr. Beroqui para la identificación de este retrato dice así:

«Pieza de las bóbedas con bentana al jardín, a la parte del Lebante...

»Quatro retratos pequeños, de los infantes quando eran niños, que el primero es retrato de la señora Reina de Vngría con vn perrillo sobre vn bufete que le tiene con vna mano=el otro del señor infante D. Carlos, metido en vn carretón=el otro del señor infante D. Fernando con vn cavallo colorado asido de vnos listones azules=el otro de la señora infanta Doña Margarita, sentada sobre dos almohadas azules carmesíes y vn cascauelero en la mano—son de mano de Juan de la Cruz».

¿Será este Juan de la Cruz, tenido siempre por Pantoja, muerto ya cuando pudo retratar a estos hijos de Felipe III, el pintor de naipes, elogiado por Quevedo en la *Musa Caliope,* y que al parecer vivía en Madrid hacia 1628? Tal vez es indicio que apoya la suposición el que el Inventario habla de *retratos pequeños.*

Núm. 1950

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
FELIPE III
2,03 × 1,35.

Absurdo era creer del siglo XVI semejante lienzo; el Sr. Beroqui, en sus *Adiciones,* aplicó justamente a este retrato un documento publicado por Madrazo en su *Viaje artístico,* páginas 80-82, por el que se le pagan a Pedro Antonio Vidal, en 1617, «mil quinientos reales por un retrato de S. M. armado con armas negras y un bastón en la mano derecha, la izquierda en la espada y a los pies un globo, todo al natural».

De Pedro Antonio Vidal sólo se sabe que, al parecer, era de Castellón, y que fué llamado para restaurar, en 1599, un retablo de Alcalá de Chisvert (Alcahali: *Diccionario de artistas valencianos,* 1897, pág. 321); en estas labores de restauración era diestro, y *arregló* en Palacio la copia de Coxcien del Retablo de Gante (hoy en Gante las puertas, y en Berlín el centro, completando el estupendo original): ¡las pinceladas de nuestro mediocre pintor al lado de las de van Eyck! Pintó, además, un retrato de Victorio de Saboya.

No logramos identificar ningún retrato juvenil de Felipe III en el Prado. En el Inventario de 1600 se describe uno «en tabla del pecho arriba, gorra con pluma blanca, vestido de negro con cabos de oro, cinco dozavos de alto, una tercia de ancho»; y en el de 1636 se describe otro del mismo, «siendo príncipe, con calzas y mangas amarillas, la mano derecha sobre un perro grande, que se llama baylan, y la otra, sobre la espada». En los cuadernos de la *Junta de Iconografía* se publican dos de cuerpo entero, lám. XI, números 981 y 993. Otro, muy bellamente grabado por Perret, figura en las *Ilustraciones*

genealógicas de los Catholicos Reyes de las Españas, de Garibay. Madrid, por Luis Sánchez, 1596.

Hay copia del cuadro de Vidal en la sala de recibir del Primado en su Palacio de Toledo. (Tormo: *Las viejas Series Icónicas de los Reyes de España*. Madrid, 1917, páginas 115-116.)

En el Inventario de 1636 se asienta un retrato de Felipe III «armado de armas negras, con un bastón en la mano sobre un globo» y se dice es obra de Villandrando ¿tal vez copia del de Vidal?

Núm. 1954.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
PERSONAJE DESCONOCIDO CON LA ORDEN DE LA JARRETIERRE

1,76 × 1,22.—Lám. XLI.

Es Jacobo I de Inglaterra: su fisonomía es conocidísima; véanse, por ejemplo, la miniatura de Nicolás Hilliard (publicada en el *Burlington Magazine*, enero de 1906, página 234), y en la traducción castellana de la *Historia Universal*, de Oncken, t. VIII, se reproduce este mismo retrato u otro igual.

Aunque procedente este cuadro de la Trinidad *(Catálogo* de Cruzada, pág. 246, núm. 808), en Palacio había otro en un todo análogo, descrito así en el Inventario de 1636: «Vn retrato al olio del Rey de Inglaterra al natural con una silla a la mano izquierda, en que están dos almoadas y un sombrero, zapatos bordados de perlas».

Jacobo, hijo de María Estuardo y de lord Darnley, nació en Edimburgo el 19 de junio de 1566, se casó en 23 de noviembre de 1589 con Ana de Dinamarca, sucedió en el trono a Isabel y murió el 27 de marzo de 1625. Era

JACOBO I, REY DE INGLATERRA.

¿Pablo van Somer?

Catálogo del Prado, núm. 1954: desconocido. Escuela flamenca del XVI.

este Rey (según Villaurrutia, en su admirable *Discurso de recepción en la Academia de la Historia*, 1913) de espíritu endeble y aun afeminado, culto, pero pedante; escribía en inglés y en latín, lengua que manejaba diestramente en la conversación; su mal gusto corría parejas con su apocamiento en las funciones del gobierno, reinó en paz veintidós años y llegó a «creerse un Salomón en fuerza de oírselo llamar».

Acaso sea obra este retrato de Pablo van Somer el *Viejo* (1576-† 1621), retratista de fama en Londres, que pintó repetidas veces a Jacobo I, y a su familia. (Cf. Wurzbach: II, pág. 638.)

Núm. 1234.

RODRIGO DE VILLANDRANDO
FELIPE IV Y UN ENANO
2,04 × 1,10.

Beroqui, en sus *Adiciones*, anotó que el enano que aquí se retrata es Soplillo, fundándose en una partida del Inventario de 1636, que dice así: «El Rei nuestro señor siendo Principe la mano derecha sobre Soplillo enano de su magd. bestido de blanco bordado de oro», y se añade es obra de Villandrando. Fué Soplillo, según Beroqui, enviado desde Flandes por Isabel Clara para que entretuviese a Felipe IV, que acababa de perder a Bonami; vivía aún en 1637; fué el único hombre que intervino en representación de *La Gloria de Niquea*.

De Villandrando, artista no citado por Cean, apenas tenemos noticias, aunque sí cuadros: murió antes del 4 de setiembre de 1628 (Sánchez Cantón: obra citada, pág. 75); fué pintor de Felipe III; cuadros firmados suyos (siempre Billandrando), además de este del

Prado, dos de la Galería Corsini de Roma *(Bol.*, 1912, página 116), un caballero de medio cuerpo, que fué de la colección Osuna (Sentenach: *Catálogo*, pág. 21), y un Felipe III y D.ª Margarita en la Encarnación *(Bol.*, 1917, página 125); además, y en depósito, del Museo del Prado se citan: un cuadro en la *Sociedad Económica* de Pontevedra, y otro en la Diputación de Santiago de Cuba; y en la *Exposición de retratos* de 1902 se le atribuía el número 446, ¡retrato de María Ana de Hapsburgo *(sic)*, segunda esposa de Carlos II!!

Núm. 1223.

ATRIBUÍDO A VELÁZQUEZ
DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE
0,59 × 0,46.

Cuando en abril de 1622 Velázquez salió de Sevilla para visitar Madrid y El Escorial, traía seguramente su gaveta más provista de cartas de presentación para personajes de la Corte, amigos de su suegro, que de ducados; entre ellas debieron de ser las más eficaces las dirigidas a dos palatinos: D. Juan de Fonseca, sumiller de cortina de S. M., y D. Luis de Góngora.

Era éste, a más de excelso poeta—que por aquellos años iba quintaesenciando y alquitarando su decir, primores que le habían llevado a las tenebrosidades del *Polifemo*, y pasados años tal vez causaron la triste ruina de su memoria y el nublarse de su soberana inteligencia—, capellán de S. M., cargo para el que fuera nombrado por Alvalá en 15 de octubre de 1617 con ocho mil maravedises de ración (1).

---

(1) Firma el documento el Secretario Tomás de Angulo, Archivo de Palacio, Personal, G. 61; creemos desconocida esta fecha.

De ambos esperaba el gran pintor conseguir licencias para estudiar los cuadros que había en el Alcázar de Madrid y en El Escorial; y por halagarlos retrató a los dos; el de Góngora «fué muy celebrado en Madrid», según Pacheco.

¿Es este retrato el conservado en el Museo? Es opinión común de los críticos que no. Beruete no reconoce en él «ninguna de las cualidades particulares de las obras del maestro, antes se tomaría por un Zurbarán». Este juicio se convirtió donosamente en noticia; y Viniegra escribió: «*supe* que Zurbarán había pintado también un retrato de Góngora, cuyo paradero se ignoraba... (!!)», y, claro está, supone es el del Prado.

Análogo en un todo al de que hablamos es el propiedad de D. José Lázaro, que según D. Elías Tormo *(La Época,* 27 marzo 1913) «es espléndido original de la copia (evidente) del Museo».

Por fin, D. Enrique Romero de Torres *(Museum*, julio de 1913), en un interesante artículo intenta probar que el verdadero Góngora, pintado por Velázquez, es el que, procedente de una familia Argote de Córdoba, está hoy en Madrid, propiedad del Sr. Gandarillas; sólo por fotografía conocemos el lienzo, un poco mayor que los del Museo y de Lázaro; en él veíanse, antes de la restauración, la mano izquierda y el bonete; el no haberlo visto nos veda juzgarlo; pero hemos de advertir que no ha habido unanimidad en considerarlo original de Velázquez.

En el *Parnaso español*, t. VII, pág. 171, se reproduce por el grabador Carmona otro, propiedad de Llaguno y Amírola, que, según se dice en el t. I de la misma colección, pág. 7, «aunque muy maltratado, puede venir del original de Velázquez».

En la *Revue Hispanique,* 1908, I, entre las páginas 106 y 107, se publica el retrato de Góngora por Courbes, que no parece proceda del pintado por Velázquez. Figura este

retrato en una especie de retablo muy del tiempo, un ángel corona de laurel las sienes del poeta y bajo el retrato unos gongorinos versos *declaran:*

«De amiga Idea de valiente mano
Molestado el metal, vivió en mi vulto
Émulo tibio; y el intento vano
mi vida se usurpó, me rindió culto
Bien assi o Huesped doctamente humano
Copias perdona de mi ingenio culto
(Quando aun la fama del Pincel presuma)
Que no ai de mi más copia que mi pluma.»

De lo que parece desprenderse, no quedó del poeta retrato alguno fiel; si no es todo ello laberíntico modo de decir un cumplimiento a las excelsas cualidades de don Luis. Figura el grabado en la edición de 1629 de *El Polifemo*. Madrid, por Juan Gonçalez.

Muy viejo ya aparece el poeta de las *Soledades* en otro retrato que publica Romero de Torres en el estudio antes citado, propiedad también de unos Argotes descendientes de deudos suyos cordobeses: tal vez del santiaguista D. Francisco de Góngora y Argote, hijo de Juan de Góngora, hermano de D. Luis, y de quienes fueron padres Francisco de Argote, juez del fisco de la Inquisición, y D.ª Leonor de Góngora. Fué D. Juan familiar del Santo Oficio, y el Marqués de Priego se opuso a las pruebas, por ser muy enemigo de D. Luis. (Véanse las *Pruebas* de D. Francisco en 1622, Archivo Histórico Nacional.)

Nació Góngora el 11 de julio de 1561; murió en su patria, Córdoba, el 21 de mayo de 1627.

Núm. 812.

EL GRECO

RETRATO DE HOMBRE

0,64 × 0,54 (1).—Lám. XLII.

Es, según el maestro Cossío, este maravilloso retrato de la última época del cretense (1604-1614), y de análoga factura a los núms. 810 y 811 del Museo; obras en las que puede estudiarse, «comparándolas con las del primer período, cómo se ha aligerado la técnica y cómo se ha hecho dueño el pintor, cada vez con más firme maestría, de los difíciles secretos de la sencillez en el arte». Es el más sobrio, «el de menor empaste y cuerpo de color, donde el pincel se desliza con más ligereza y parece que no hay otra cosa que blanco sobre la roja imprimación al descubierto» (págs. 429 y 430).

A la casualidad debemos la identificación de este personaje. Hojeando grabados, dimos con uno del mediocre artista del buril, Pedro Angel, firmado en 1613, retrato de un jurisconsulto toledano; la semejanza con el caballero pintado por Theotocopuli nos sorprendió; los rasgos eran los mismos, difería la interpretación; notamos, sin embargo, menor distancia entre las dos fisonomías que la que pudiera suponerse, dados el genio del Greco, la impericia del grabador, y acaso la diversidad de fechas. Adorna el retrato la edición toledana de 1618 del *Tractatus de cognitione... in causis ecclesiasticis*, obra de Jerónimo de Cevallos. Extraña e inesperada confirmación tuvo al poco tiempo la sugestiva hipótesis; comentando el descubrimiento con el Marqués de Rozalejo (un Urbina y Ceballos), nos dió noticia, de que en unos apuntes manus-

(1) Cossío (ob. cit.) da por medidas a este cuadro 0,70 × 0,62.

critos genealógicos de su linaje, copilados por un deudo suyo, D. Antonio Pineda, aparecía el siguiente párrafo, al hablar del licenciado Jerónimo de Cevallos:

«Retratado por el Greco en 1618, existe su retrato en el Museo Nacional, con el núm. 240, suponiéndole retrato de un Médico.»

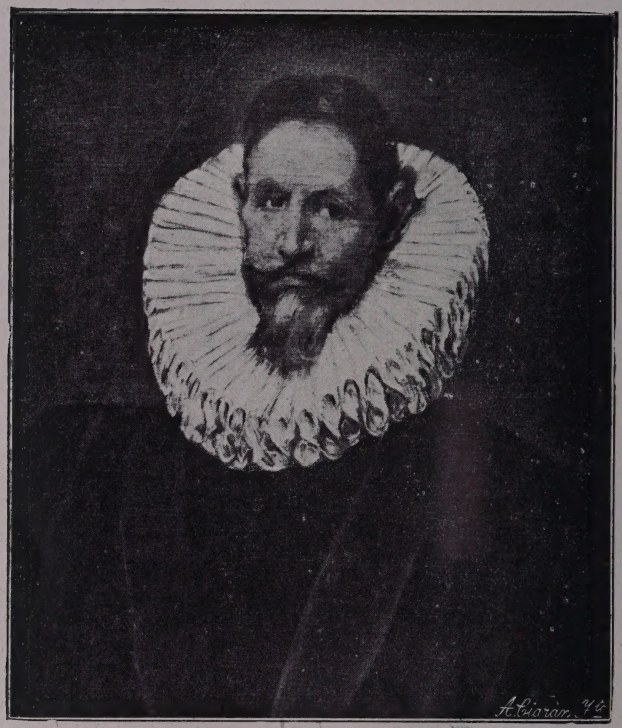
Tiene esta noticia, importantísima, todas las trazas de una donosa confusión de la fecha documental, mal leída o erradamente escrita, y de una identificación hecha adjudicándole al *Médico* el título de Licenciado que Cevallos poseía. A nuestro juicio, el parecido observado y la noticia documental se refuerzan de tal modo, que no pensamos peque de aventurada la identificación. La fecha de 1618, es de suponer haya que referirla a 1608, año que no sólo conviene con la última época de Greco, sino también con la edad que representa el retratado.

Nada sabemos de la ascendencia de D. Jerónimo; nació en Escalona entre 1559 y 1562 (1); estudió en Valladolid y Salamanca, donde «se opuso» a una beca del colegio de San Bartolomé (2); licenciado en Derecho, fué regidor de Toledo «en el vanco y asiento de los Caballeros», por lo menos desde 1609, y único patrono de los franciscanos descalzos (hoy cárcel) de la ciudad imperial, y según propia declaración, «más de quarenta años abogado... de gran nombre y negocios»; fué escritor fecundo en latín y romance. En 1600 publicó en Toledo el *Speculum practicarum et variarum quæstionum communium contra communes*, obra en dos gruesos infolios, que, ampliada, se editó en Roma en 1609 y en Amberes en 1623; en 1618, y también en Toledo, el citado *Tractatus de cog-*

(1) En 1.° de enero de 1623, declara en su dedicatoria del *Arte Real* al Conde-Duque tener sesenta y tres años; en el grabado de Pedro Angel, fechado en Toledo en 1613, se dice: *Aetatis suae 51.*

(2) Cf. Alventos: *Historia del Colegio Viejo de San Bartolomé*, tomo I, pág. 442.

LAM. XLII[1]



El Licenciado Jerónimo de Cevallos.

El Greco.

Catálogo del Prado, núm. 812: desconocido.

El Licenciado Jerónimo de Cevallos.

Grabado de Pedro Angel.

nitione, y, aparte «otros muchos libros y discursos políticos que he sacado a luz en servicio de V. Magestad y bien universal destos reynos (y aun de los extraños)», hoy tal vez perdidos — como el escrito en 1620 sobre la *Ruina de la Monarquía* —, es autor de un prudente *Arte real para el buen govierno... dirigido a la Católica Magestad del Rey don Felipe IIII* (Toledo, 1623); este libro «el hijo más amado y de mayor estimación», según don Jerónimo dice en su dedicatoria a Olivares, lo escribió «deseoso de poner fin a mis continuos estudios y trabajos antes que ellos le pongan a mi corta vida»; no se busquen en esta disertación política grandes novedades de pensamiento y forma; son sus notas: discreción, mesura y un decir limpio y claro, erudición abundante, clásica y medioeval de crónicas y leyes, que fué este conocimiento de la Edad Media guía de nuestros humanistas, de nuestros poetas y de nuestros jurisconsultos, e imprime carácter singular a las letras españolas del siglo de oro. Con franqueza de castellano habla al Rey de los «daños de dexar todo el govierno que corra por manos agenas», de que no «conviene que muchos oficios se pongan en una persona», y con la religiosidad, sin afectada devoción, que era timbre de nuestros abuelos, escribe: «verdaderamente a los mismos eclesiásticos y a la perfección del hábito convenía que huviera número en las personas y límite en las haciendas, y que no huviera más religiosos que aquellos que cómodamente se pudieran sustentar... la muchedumbre causa menosprecio»; y más adelante no se recata de censurar con claras palabras — que no parecerán extrañas a los lectores de nuestros clásicos, aunque admiraría a los gazmoños de hoy — el número excesivo de religiosos; «más de setenta mil hay en España — dice — comprando ya los conventos las más principales casas de las ciudades», que en Toledo hay «pocas casas que no sean de Iglesias o monasterios o sus tributarias... de suerte que el do-

minio directo está en la Religión»; así se escribía en España en el gran siglo. Contra otra plaga de nuestra decadencia asesta certeros tiros el sabio jurisconsulto que el Greco retrató: «también en materias de los oficios de abogado conviene que aya número»; protestando de su amor a la profesión, condena los vicios de la gente de toga, y olvidando su severidad, refiere este gracioso cuentecillo: «No quiriendo entrar en una pozilga los lechones, airado el pastor, les dixo: que entrassen como las almas de los abogados entran en el infierno; y luego, entraron». Los sanos consejos de gobierno de Cevallos, que Felipe IV no aprovechó, pueden resumirse en una sentencia, que es como el principio sobre que descansa todo el tratado: «La justicia en el Príncipe es el ámbar que conserva todas sus virtudes».

Ferviente católico y regalista, sesudo y razonador, firme en sus convicciones, discreto en sus juicios, gobernante experimentado y enlazado con toda la tradición de nuestros escritores de política, tal se muestra el licenciado Cevallos. No desmiente el retrato del Greco la imagen que por sus escritos nos forjamos; el altivo hidalgo no es ningún exaltado, ningún Quijote, ningún místico, ni familiar del Santo Oficio; es hombre de leyes, civil, de buen sentido, un poco desengañado de la justicia mundanal, y con cierto escepticismo bondadoso, pone a los vicios del gobierno un comentario erudito y nunca acre; una «tristeza tranquila» templa sus juicios, dictados siempre por su severo lema *Lege et Rege*.

Núm. 2167.

ESCUELA HOLANDESA DEL SIGLO XVII
RETRATO DE HOMBRE
0,78 × 0,60.

Henri Hymans, en la *Gazette des Beaux-Arts* (1893), dijo que este retrato bello y sentido es el de Juan van Olden Barneveldt; en efecto, un grabado de André Vaillant (vid. pág. 202 de la *Historia de Holanda*, de Thorold Rogers, Madrid, 1892), confirma la opinión del erudito belga; hay de él otros retratos: dos en el Museo de Amsterdam, núms. 1587, con réplica en el Louvre, y 1793.

Nació Barneveldt en Amersloot el 14 de setiembre de 1547, y fué decapitado en La Haya el 13 de junio de 1619; personaje de gran cuenta en la Holanda de la Reforma, fué víctima de la intolerancia religiosa, baldón de la historia de tantas naciones—no sólo de la de España, como por muchos se repite — .Rival de Mauricio de Orange, intervino en las terribles luchas de aquel tiempo, y después de constantes alternativas, le llegó su última hora por el triunfo total de su enemigo.

El ilustre crítico Bredius cree obra de J. Guerritsz Cuyp este excelente retrato; nació Cuyp en 1594, murió en 1651; puede engañar la edad que representa este personaje, pero creeríamos no pasa mucho de los cincuenta años que cumplió en 1607; contaba entonces Cuyp trece años, precocidad que hace dudar de la atribución.

Núm. 1623.

FRANZ PORBUS EL JOVEN
DAMA DESCONOCIDA
1,09 × 0,87.

Confesamos que no tenemos más razón para proponer la identificación, que el parecido, innegable a nuestro juicio, que existe entre la retratada en este lienzo y una dama pintada por Van Dyck hacia 1630: D.ª Ana María de Zamudio, soberbia pintura que tuvimos ocasión de admirar, en 1911, en el palacio que en Bruselas poseen los Duques de Aremberg; como unos diez años más joven aparece D.ª Ana en el cuadro de nuestro Museo.

Era D.ª Ana hija de D. Pedro Vázquez de Zamudio; casó, en 1607, con el barón de Saventhen y caballero santiaguista D. Fernando Boisschot; murió en 1637. (Cf. Schaeffer: *Van Dyck.)* El apellido Zamudio procede de la anteiglesia de este nombre, próxima a Bilbao; el crítico citado y otros extranjeros lo escriben Camudio, por transcribir mal la antigua cedilla.

Ya el Sr. Beroqui señala lo diferente que es la técnica de este cuadro de la de los retratos de María de Médicis y de Isabel de Francia.

Núm. 1549.

JORDAENS
ESCENA DE FAMILIA EN UN JARDÍN
1,81 × 1,87.

Hymans *(Gazette des Beaux-Arts*, 1894, I, pág. 186) afirmó que en este admirable lienzo se autorretrató el jocundo pintor de Amberes, y retrató a su mujer y a su hija mayor.

El aserto del crítico belga parecía comprobado por el autorretrato de los Uffizi de Florencia. Sin embargo, el ostentar un laúd en la mano hizo sospechar a Wurzbach (I, pág. 770) que no es Jordaens, sino un músico; y Max Rooses (*Jordaens, sa vie et ses œuvres*, pág. 55) niega que este lienzo de Madrid represente la familia de Jordaens (sino otra más aristocrática), y cree que el cuadro de Florencia, obra indiscutible de Jordaens, no puede ser autorretrato.

Jordaens, en la escuela de Amberes, tiene características propias; no es un vulgar epígono de Rubens, y de sus obras más acabadas y *simpáticas* es este grupo de familia. Nació el 19 de mayo de 1593; murió el 18 de octubre de 1678.

Retratos auténticos de Jordaens: uno, en la *Iconografía* de Van Dyck; otro, también grabado por Jode, en 1648.

Reproducido en el *Catálogo*.

Núm. 877.

ESTEBAN MARCH
JUAN BAUTISTA DEL MAZO

0,95 × 0,71.

La identificación de este retrato, obra de Esteban March, nos parece, en absoluto, desprovista de fundamento; en nada se parece el retrato a ninguno de los personajes que figuran en el cuadro de la familia de Mazo del Museo de Viena. Creemos mucho más verosímil sea un autorretrato, y a pesar de la debilidad del argumento, no deja de hacernos fuerza la razón del *tipo;* no nos podemos imaginar al yerno de Velázquez con facciones tan duras y ojos exaltados; casan mejor estos rasgos con un

«pintor de batallas», desabrido y pendenciero, que con el correcto retratista de la Corte, hombre serio, pacífico y mesurado; además, la dirección de la mirada indica se pintó la cabeza por un espejo; tiene todos los caracteres de autorretrato.

Mayer opina lo mismo en su *Geschichte der Spanischen Malerei*, t. II, pág. 37.

Procede la idea de que sea retrato del yerno de Velázquez, del Inventario de las pinturas de la quinta del Duque del Arco, del año 1794, en el núm. 227, se asienta: «el retrato de un pintor llamado Juan Bautista del Mazo».

De Esteban March, el más que vigoroso artista valenciano, el que sacó las últimas consecuencias de los principios tenebristas de la escuela, se ignora cuándo nació, suponiéndose que a fines del siglo XVI; mozo aún, se nos presenta en este valiente retrato, ¿de hacia 1625? Murió en 1660.

Publicado en fotograbado por Mayer, ob. y lug. cits.

Núms. 9 y 10.

CRISTÓFANO ALLORI

MARIA MAGDALENA DE AUSTRIA Y COSME II

77 × 0,63.

No hay duda alguna en cuanto a la dama; basta comparar este retrato con los conocidísimos suyos, en especial el publicado por Bautier, atribuyéndolo a Suttermans (ob. cit., lám. III), de igual tipo y vistiendo el mismo traje de viuda que en el del Prado.

De María Magdalena, hermana de la mujer de Felipe III, ya indicamos (pág. 137) que tal vez está también retratada de niña en el núm. 1274; entonces anotamos

algunos datos de su vida; baste aquí decir que casó el 19 de octubre de 1608, con Cosme II de Médicis (pág. 146). Salazar: *Casa Farnese,* pág. 590.

En lo que sí hay que rectificar al *Catálogo,* es en lo referente al personaje retratado en el núm. 10: ya Beroqui indicó no es Cosme, sino Fernando II de Médicis, hijo de los anteriores; en la pág. 146 queda citado un retrato que Bautier publica (lám. IV), que confirma la identificación. Tal vez sea también retrato suyo el núm. 1981 del Museo, niño con voluminosa gorguera encañonada, con el siguiente rótulo: «*Ætatis svae, 12, an... 1622*».

Fernando nació el 14 de julio de 1610, se casó en 1634 con Victoria de la Rovere, y murió el 23 de mayo de 1670; hombre débil, aunque diestro diplomático y curioso de conocimientos, fué el último que representó, en la historia de Florencia, el timbre de protector de las artes, gloria de su estirpe.

Dice el *Catálogo:* representa el retratado unos diez y nueve años de edad, y esto, que no era obstáculo para considerarlo obra de Cristófano Allori, cuando se le creía Cosme II, constituye un imposible siendo su hijo, pues murió el pintor en 1621, cuando el Duque de Florencia contaba sólo once años. Por otra parte, la identidad del retrato de su madre, del Prado, con el publicado por Bautier, y cierto aire, extraño en el arte italiano, y muy diferente al estilo del lienzo núm. 8 del Prado, atribuído también a Allori por los *Catálogos*, llevan a sospechar si serán estos dos lienzos obras de Justo Suttermans, que pintó repetidas veces a Fernando II adolescente. La fecha probable de estas pinturas es la de 1627, año en el que este Duque comenzó a gobernar, o un poco después.

Núm. 1493.

VAN DYCK
DOÑA POLIXENA SPÍNOLA
2,04 × 1,30.

Schaeffer (ob. cit., págs. 188, 193 y 505) cree más que dudosa la identificación, y conjetura que la retratada es Giovanna Bassadone, madre de D.ª Polixena y esposa de Ambrosio Spínola, primer Marqués de los Balbases e insigne conquistador de Breda; no vemos justificada la hipótesis de Schaeffer; la indumentaria de la dama es la característica de los retratos genoveses del pintor, y no representa treinta años, edad que Giovanna hacía largo tiempo cumpliera, puesto que D.ª Polixena nació hacia 1600 (según Beroqui).

Don Antonio Jaén, en sus *Retratos de mujeres* (Segovia, sin año = 1917, págs. 75-84), trata de esta pintura, la reproduce e indica que no es D.ª Polixena, sino la Condesa de Monterrey. Tampoco nos convence esta opinión: de D.ª Leonor de Guzmán, hermana de Olivares, mujer del virrey de Nápoles D. Manuel de Zúñiga y Fonseca, conde de Monterrey, conocemos dos retratos muy parecidos entre sí, grabado uno en la Biblioteca Nacional (Bellas Artes), pintado otro, que, atribuído a Zurbarán, estudiamos en la Exposición de retratos de mujeres (núm. 20 del *Catálogo*); la Condesa aparece de rodillas al frente de una comunidad de monjas dominicas: viste la gola usual en los primeros años del reinado de Felipe IV, casi contemporánea, por lo tanto, de la que viste la dama retratada por Van Dyck, y no hay entre ambas señoras parecido notorio.

Supuesto esto, no conociendo retratos indudables de D.ª Polixena, nos limitaremos a seguir al Sr. Beroqui en sus dudas, y a notar que de este lienzo hay réplica, pin-

tada hacia 1627 (de 1,78 × 1,10), en la colección Kleimberger, de París, que estuvo en la *Exposición* de Bruselas de 1910.

Núm. 1487.

VAN DYCK
UN MÚSICO TOCANDO UN ARCHILAÚD
1,28 × 1.

Si algún día, documentalmente, llegara a probarse, sin dejar margen a la duda, que es segura la identificación que con todas las reservas imaginables vamos a proponer, fuera este lienzo el más calificado ejemplo de lo mucho que en arte puede la interpretación, y de cuán diversos resultados consiguen dos artistas estudiando el mismo natural. El ya anticuado principio naturalista «la Pintura es la realidad vista a través de un temperamento», tiene rara eficacia cuando el temperamento es cual el de Van Dyck, reformador incansable de lo natural, mendaz siempre que se trate de embellecer; el retratista que en todas las fisonomías que pintó puso algo de la distinción de su figura: en sus retratos hay rasgos de su autorretrato, pero nunca «defraudó la semejanza», y a pesar de la elegancia con que dotó a los que no la tenían, y de la ostentosidad que puso en los humildes, y de las artes cosméticas con que acicaló a más de un desaseado, siempre, como gran retratador, dejó un indicio, conservó un rasgo inconfundible por donde rastrear y sospechar el parecido, la individualidad. Pero en todo lo no esencial, su sentido de la gallardía y de la distinción hizo trizas de la realidad. No extrañe, por ello, que un retratado por Van Dyck no se semeje a como aparezca en la obra de otro artista.

El admirable retrato de *un músico* era para nuestra

curiosidad acicate constante: buscando quiénes fueran célebres tañedores de laúd en los lugares por donde Van Dyck pasó su vida, no tardamos en encontrar noticia de Jacobo Gaultier, de familia de músicos, de origen marsellés, y que fué laúd de cámara de la Corte de Inglaterra desde 1617 a 1647: Jan Lievens el viejo, le retrató al agua fuerte (Wurzbach: II, pág. 49), hacia 1620, con un archilaúd; este grabado lo publicó Claussin en el *Suple. au cat. de Rembrandt* (1828, pág. 75)—vid. Groves: *Dictionary of Music and Musicians*, London, 1908, t. II—y se reproduce en *The Connoisseur*, II, 1904, pág. 75.

¿Es en realidad Gaultier semejante al músico de Van Dyck? A primera vista, no; su cabellera larga, más bien hirsuta que rizada; su poblado entrecejo y gesto malhumorado, contrastan violentamente con el pelo corto, ondulado y la mirada inteligente y blanda del gentil tocador de laúd del Museo; y, sin embargo, un examen atento repara en los rasgos comunes y nota que la nariz es idéntica, la osatura de la frente y cuencas oculares, la misma, e iguales el bigote y la perilla. Las noticias de su vida convienen con las fechas de la estancia de Van Dyck en Inglaterra; y pensando en todo esto, se llega, si no al convencimiento, a la fundada presunción de que nuestro lienzo es un retrato idealizado, falso en fuerza de ser adulador, de «Iacobo Govtero inter regios magnæ britanniæ orpheos et amphiones Lydiae, Doriae, Phrygiæ....» que nada menos que en estos términos le dedicó el grabado «Ivannes Laevini fide amititiae».

Se ha pensado, por alguien, si el retratado por Van Dyck sería Nicolás Laniere, grabador además de músico y uno de los que adquirieron cuadros para Carlos I de Inglaterra; de la inconsistencia de la hipótesis son pruebas su autorretrato (Grove: ob. cit., II, pág. 634) y la noticia de que no fué tañedor de laúd, sino afamado flautista.

Reprodúcese el músico de Van Dyck en el Calvert: *The Prado*, pág. 218.

Núm. 1490.

VAN DYCK

ENRIQUE LIBERTI, ORGANISTA

1,07 × 0,79

Según Emil Schaeffer, este retrato de Enrique Liberti, nacido en 1600 en Groninga y fallecido en 1661, es una réplica del conservado en la Pinacoteca antigua de Munich. Wurzbach (ob. cit., I, pág. 458) cree, en cambio, el retrato de Munich copia del original del Museo del Prado, que supone se pintó hacia 1628. El lienzo de Munich mide 1,04 × 0,80.

Confirma la identificación el grabado, con rótulo de Pedro de Jode, en la *Iconografía* de Van Dyck, fol. 49 del ejemplar de nuestra Biblioteca Nacional.

Liberti, además de organista, fué compositor notable; en 1621 publicó en Amberes una colección de motetes a cuatro y cinco voces, titulada *Cantiones sacræ suavissimæ cum vocibus quatuor et quinque compositae.*

La réplica de Munich, reproducida por Schaeffer, obra citada, pág. 257, y en la Espasa, t. XXX, pág. 499.

Núm. 1479.

VAN DYCK

DAVID RICKAERT

1,48 × 1,13.

No representa a David Rickaert, como dicen los *Catálogos* del Museo, sino a su pariente Martín Rickaert, pintor manco de la mano izquierda, circunstancia que se aprecia claramente en esta soberbia tabla.

En la magna obra *Biographie Nationale... de Belgique*, tomo XX, hay un artículo del director del Museo Plantino de Amberes, dedicado a este pintor de paisajes, miembro de una familia de artistas, algunos bastante notables. Martín Rickaert—según el citado Max Rooses—fué bautizado en la catedral de Amberes el 8 de diciembre de 1587, y se le enterró el 11 de octubre de 1631 (Wurzbach dice murió el 28). Legó a su hermana María el retrato pintado (¿hacia 1630?) por Van Dyck. Describe Max Rooses un grabado de este cuadro, hecho por Jacques Neefs, con el letrero siguiente: «Martinus Rickart, unimanus, pictor ruralium prospectum Antverpiæ».

Dice Schaeffer, en su obra sobre Van Dyck (Stuttgart, 1909), pág. 507, que hay una buena réplica de este cuadro en la Galería Liechtenstein (Viena), y que poseen, además, copias de él, tanto el Duque de Devonshire, en Chatsworth, como el Conde de Warwick, en su castillo de Warwick. Wurzbach cita otra en Dresde, que ha sido grabada por C. G. Rasp.

Hay obras suyas en los Uffizi, en la National Gallery de Londres, en Hannover y en el Prado, núm. 2002, fechada y firmada, como la de Florencia, M. R. 1616.

Publicado por Schaeffer, pág. 249.

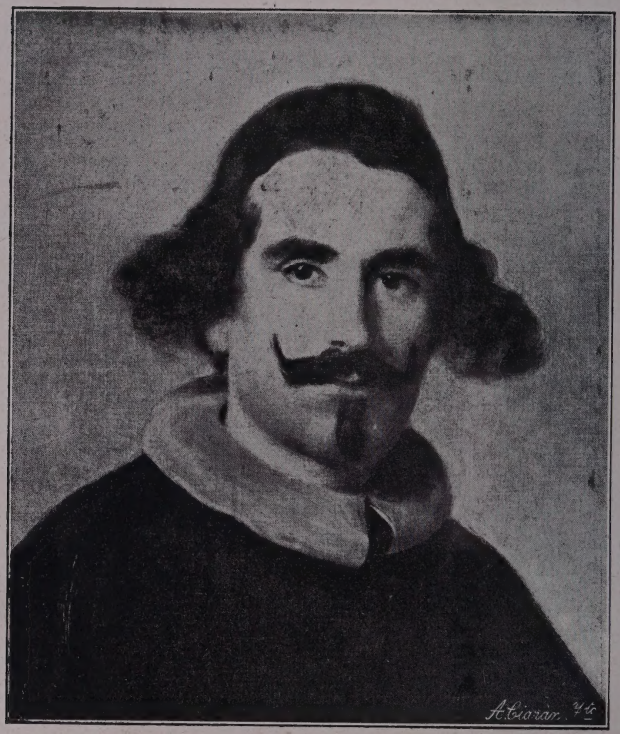
Núm. 1231.

COPIA DE VELÁZQUEZ
AUTORRETRATO DE VELÁZQUEZ

0,70 × 0,50.—Lám. XLIII.

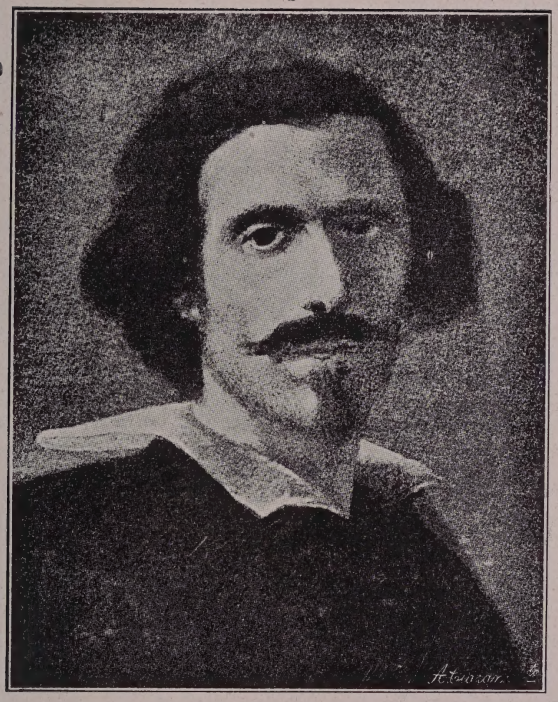
Míster Norton, en su reciente libro *Bernini and other Studies in the History of Art* (Londres, Macmillian, editor), publica cual autorretrato auténtico del Bernini (nació el 7 diciembre 1598; murió el 28 noviembre 1682),

LAM. XLIII[1]



¿AUTORETRATO DE BERNINI?

Catálogo del Prado, núm. 1231. Copia del autorretrato de Velázquez.



AUTORRETRATO DE BERNINI.

el supuesto hasta ahora retrato de Velázquez por él mismo, del Museo Capitolino; una copia del cual, hecha por D. Joaquín Bárbara, preside la sala velazqueña del Prado.

Para que se pueda juzgar acerca del problema planteado por Mr. Norton, incluímos fotograbados del cuadro del Museo Capitolino y de un autorretrato indiscutible del escultor, reproducido por Fraschetti en su *Bernini* (Milán, 1900, pág. 428); se parece más todavía el dibujo publicado en la misma obra (pág. 425).

Se ha creído que el retrato del Museo Capitolino era el aludido por Pacheco, como pintado cuando la primera estancia en Roma; Beruete *(Velázquez,* ed. francesa, página 58) señala no puede ser de esta época, sino del 1636 a 1638, por la técnica, ya que es el máximum que, por la edad del retratado, puede adelantarse. ¿Resolverá la tesis de Norton estas antinomias?

Núm. 639.

VICENTE CARDUCHO

MUERTE DE ODON DE NOVARA

3,42 × 3,02.

Pertenece tal lienzo a la numerosa serie de cuadros de Cartujos, pintada por Carducho para El Paular, y que la Administración española, sintiéndose una vez descentralizadora, repartió por España, desde La Coruña a Tortosa, y desde Córdoba a Bilbao. En éste, admirable por el verismo y la sinceridad, firmado en 1632, distinguió Cruzada Villamil *(Catálogo de la Trinidad,* pág. 18-19), el retrato del pintor en el sacerdote que, con el bonete en la mano, asiste de rodillas, junto a los pies del venerable, a su tranquila agonía. Se fundó para ello en un grabado de la pintura núm. 454 de la Galería española

de Luis Felipe, publicado por Stirling en sus *Annals*, donde aparece Carducho con un ejemplar de sus *Diálogos*. Confirma del todo la identificación la estampa de Perret, publicada por *Espinosa y Quesada* (seudónimos del Conde de las Navas y de Zarco del Valle) en el *Homenaje a Menéndez Pelayo* (1899, I, págs. 583 y ss.). Tiene el grabado el siguiente rótulo:

«*Vincentius Carducius Florentin. Regis. Hisp. pictor AEtatis suae. 38 anno 1614.*»

Y con ser diez y ocho años anterior, la fisonomía es la misma de la del Prado, más descarnada y calva la cabeza en éste. De la estampa de Perret dedúcese no nació Carducho el año 1578, como el *Catálogo* afirma, sino en 1576.

El hallazgo del perdido lienzo, de donde está sacado el grabado que Stirling publicó, robustece la ya vieja identificación; estuvo en la Exposición de pinturas españolas de Londres, 1913, y se publicó en su *Catálogo*.

Del cuadro del Prado se sacó el dibujo que va al frente de la edición de los *Diálogos*, publicada por *El Arte en España*.

Núms. 1195-1196.

VELÁZQUEZ
DON DIEGO DE CORRAL
Y DOÑA ANTONIA DE IPEÑARRIETA

2,15 × 1,10.

Se tiene, generalmente, por indudable que este soberbio retrato representa al íntegro y sabio jurisconsulto don Diego de Corral y Arellano; sin embargo, el Sr. Tormo (*Cultura Española*, 1906, IV, pág. 1168) preguntaba: «¿Y será de veras D. Diego de Corral el retratado por Velázquez, en estilo tan perfecto, para ser de 1632, fecha de

la muerte de D. Diego? En un Inventario de 1668, bien pudo recaerse ya en error de persona». No deja de ser interesante la observación: en efecto, la técnica es mucho más avanzada; todo el cambio que el primer viaje a Italia imprimió en la manera de pintar de D. Diego no es suficiente para explicar el rápido progreso que al lado del retrato de D.ª Antonia de Ipeñarrieta es tan patente, que se ha querido suponer a éste copia. La figura del licenciado Corral está plantada como Velázquez aun no sabía hacerlo por los años de 1632; conviene en un todo con los prototipos de su última época—el Conde-duque de Benavente, de la colección Casa-Torres, aunque firmado por Mazo, responde, seguramente, a modelo de su suegro, el Felipe IV viejo de hacia 1655, que Villafranca, al parecer, copió, y ostenta, como Corral, rizados puños, moda que no vemos en retratos anteriores velazqueños...— Sin embargo, no se nos oculta que la forma del sombrero es, por el contrario, la usual en el primer tercio del siglo XVII.

El niño que acompaña a la esposa del gran jurisconsulto D. Diego de Corral es, según el *Catálogo,* una niña; más tarde se dijo representaba al príncipe D. Baltasar Carlos, y, por fin, la nota de un inventario de bienes de la Casa de los Corrales de 1668, puso en evidencia era el retrato de un hijo de D.ª Antonia de Ipeñarrieta y don Diego de Corral su segundo esposo, llamado D. Luis. (Vid. Mélida: *Un recibo de Velázquez, Rev. de Archs.*, 1906, tomo I, pág. 195.) Pero ni aun así sabemos quién es el retratado a punto fijo, puesto que, a la muerte de D. Diego, dejó seis hijos, de los cuales el primogénito y el menor llevaban el nombre de Luis. Creemos que el retratado es el mayorazgo D. Luis Vicente, porque el hijo menor de D. Diego, según el testamento, apenas vivió con sus padres: residía en Baeza con una tía, D.ª Catalina de Corral y Valdés, «su verdadera madre» —así se lee en el citado documento, cuando D. Diego dice que vincula los

bienes que posee en Cuéllar en su hijo D. Luis, y manifiesta sus deseos de que sea clérigo, siempre y cuando su tía quiera—. (Vid. el libro *Don Diego de Corral y Arellano y los Corrales de Valladolid*, por L. de Corral, Madrid, 1905.) En documentos que luego extractaremos, no figura el segundo D. Luis entre los hijos que quedaban a la muerte de D.ª Antonia; habrá, pues, que pensar, que ya este niño había muerto.

La biografía de D.ª Antonia de Ipeñarrieta consignada en el *Catálogo* francés es errónea, según resulta de las pruebas de su hijo D. Juan de Corral para tomar el hábito de Santiago, en 1659, de su nieto D. Cristóbal, en 1672, y las de otro descendiente, D. Cristóbal, ya en el siglo XVIII (Archivo Histórico Nacional: Santiago, números 2151, 2150 y 2148).

Doña Antonia nació en Madrid y en la parroquia de San Ginés, probablemente, entre 1599 y 1603, o acaso en 1608. Viuda de García Pérez de Araciel—cuyo retrato, por Velázquez, se ha perdido—, firmó capitulaciones matrimoniales con D. Diego de Corral ante Esteban de Liaño, en Madrid, el 16 de enero de 1627; se velaron al día siguiente, en San Martín, de Madrid; falleció en 1635 y había testado el 30 de julio del mismo año, ante Francisco Suárez, nombrando herederos a «Dn. Luis Vicente, Dn. Juan, Dn. Christobal y Dña. Theresa de Corral, mis hijos legitimos y del dho. señor Dn. Diego de Corral mi marido».

Reproducidos estos lienzos en conjunto y detalles en *Los Velázquez de la Casa de Villahermosa*, por D. J. R. Mélida (Madrid, 1905) y *Revista de Archivos* (1905).

Núm. 1976.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVII
DESCONOCIDO
0,53 × 0,39.

Ignoramos qué razones habrá habido para suponer apócrifo y falso el rótulo de este cuadro, que lo declara retrato de Samuel Flamenco, de mano de Rubens; a nuestro juicio, es un valiente boceto de la última época del artista; su resolución y energía, su modelado decidido, lo firme del dibujo, acusan la mano de un gran pintor.

Núm. 1488.

VAN DYCK
PERSONAJE DESCONOCIDO
1,12 × 1.

El caballero retratado en este lienzo nos parece indudable es el célebre grabador Paulus Pontius. Presenta grandes semejanzas con otro retrato de Pontius, obra del mismo artista, propiedad de Adolfo Schloss (en París); reprodúcense en el tomo *Van Dyck* del *Klassiker der Kunst.*, páginas 256 y 261. En el retrato de París, Poncio lleva la cabellera peinada hacia atrás, y no cubren la frente los rizos, que, en el de Madrid, desfiguran algo su fisonomía.

Más semejanzas ofrece todavía el retrato al aguafuerte de Pontius, que figura en la *Iconografía* de Van Dyck (tomo II, fol. 187); en la misma colección de grabados hay otro retrato de Paulo Poncio.

Paul du Pont nació en Amberes el año 1603; fué discípulo del grabador Lucas Vorsterman, y murió en 1658. Grabó muchos retratos de Rubens y Van Dyck. Latinizó

su nombre, firmando Paulus Pontius, y así se le designa comúnmente. (Cf. Bryan: *Dictionary of painters and engravers.)*

Núm. 2132.

REMBRANDT
LA MUJER DEL PINTOR
1,42 × 1,53.

El *Catálogo* no declara que la esposa del gran pintor llamábase Saskia van Uylenborch (1612-1642), ni que este lienzo está fechado en 1634, año de sus bodas.

La suposición de los *Catálogos*, de que este cuadro representa a la reina Artemisa, no la aceptan los mejores biógrafos de Rembrandt. El célebre Director del Museo de Berlín, Dr. Wilhelm Bode, en sus *Studien Zur Geschichte der Höllandische Malerei* (Braunsweig, 1883), sostuvo que el asunto del lienzo es Cleopatra bebiendo la perla, disuelta en vinagre, que Marco Antonio le regalara; en el *Rembrandt* de la colección *Klassiker der Kunst,* se afirma es la hermosa cartaginesa Sofonisba, hija de Asdrúbal, y esposa primero de Syphax, y luego, de Masinisa, en el momento de su envenenamiento, el año 203 antes de Cristo, y Michel *(Rembrandt,* pág. 179) cree se figura una escena bíblica, por ejemplo, Bethsabé o Judith.

En el *Jarhb. P. Kunsts.*, XVIII, págs. 82-91, estudia Bode los retratos de Saskia de novia y de recién casada.

Nada se indica en el *Catálogo* de la procedencia de la admirable pintura de que hablamos. Fué adquirida, con otras 29 de gran importancia, en 1769, al Marqués de la Ensenada; en la Memoria de la compra (Archivo de Palacio, expediente personal de Mengs), se describe así:

«Rembran—Un quadro de seis pies de ancho y cinco de cayda, representa una noble matrona sentada, con ri-

cas bestiduras y joyas y vna criada que la está sirviendo una copa. Figuras de cuerpo entero y de grandeza natural 2.500 rs.»

Núm. 1502.

ESCUELA DE VAN DYCK
FRANCISCO DE MONCADA, III MARQUÉS DE AYTONA

1,14 × 0,98.

Este retrato lo consideran en el Prado obra de escuela de Van Dyck; pero no es más que una copia fiel, sin otra variante que el cambio de lugar del escudo de armas, que el original (firmado) tiene en el ángulo superior derecho, de un cuadro del Museo Imperial de Viena (número 1046), que Van Dyck pintó durante su viaje a Bruselas, en 1634, cuando ejecutó también el retrato de D. Fernando de Austria (núm. 1480 del Prado).

El Marqués de Aytona murió en el campamento de Goch, cerca de Cleves, el 10 de agosto del año 1635, a los cuarenta y nueve años de su edad, según refiere el citado libro *Inclyti Brabantiae dvces...* (Colonia, 1675), pág. 54, donde hay un retrato grabado de este ilustre militar, que además escribió la clásica historia de la expedición a Oriente de los catalanes, publicada en 1623. Van Dyck pintó también un soberbio retrato ecuestre de Moncada, hoy en el Louvre; de él hay una réplica o magnífica copia antigua en la colección Montesinos, de Valencia.

Reproducido el cuadro de Viena en el *Klassiker der Kunst*, pág. 319.

Núm. 1689.

RUBENS

PRINCESA DE FRANCIA

1,29 × 1,06.

Justi, en su *Velázquez*, advirtió que la retratada era D.ª Ana, reina de Francia, hija de Felipe III. Este descubrimiento ha sido aceptado en la cartela del cuadro; pero disintiendo de Justi, que creía este retrato copia de Rubens, sigue considerándose en el Prado como original, opinión de que participa Adolf Rosemberg, que en su libro *P. P. Rubens* (Stuttgart y Leipzig, 1911), pág. 258, lo publica entre los pintados hacia 1625. Otro retrato de Ana de Austria se conserva en el Museo del Louvre *(Revue de l'Art*, XVI, pág. 295), y una réplica de este último hemos visto en el Ryksmuseum de Amsterdam (núm. 2068).

Réplica de este cuadro en la colección Morgan, reproducido en el *Tresor del l'art belge au XVII^e Siècle*, Bruxelles, Van Oest, 1911.

En el Inventario de 1686 figura la siguiente partida: «Otra pintura de vara y media de alto del retrato de la reyna madre de Francia Doña Ana de mano de Rubens».

En el Inventario de 1700, estaba en la galería del Cierzo. Beroqui *(Adiciones)* advierte que las carnes y detalles blancos son de Rubens; el resto, retocado por él.

Núm. 2404.

ESCUELA FRANCESA

SEÑORA DESCONOCIDA

0,60 × 0,55.—Lám. XLIV

En el *Catálogo* primitivo del Museo se suponía era D.ª Mariana de Austria; quizá es un error de expresión, pues parece un retrato indudable de Ana Mauricia, hija

ANA MAURICIA, REINA DE FRANCIA.

¿Felipe de Champaigne?

Catálogo del Prado, núm. 2404: Mariana de Austria. Escuela francesa.

de Felipe III, nacida en 1601, reina de Francia por su matrimonio con Luis XIII; murió, retirada en Val de Grace, en 1666.

Representa alrededor de treinta años, y no es desatinado pensar en Felipe Champaigne, pintor de la Corte, el favorito durante largo tiempo, que pintó cuadros por su encargo, y la retrató más de una vez. Felipe de Champaigne nació en Bruselas el 26 de mayo de 1602; en 1621 marchó a Francia, y desde entonces fué artista de Cámara; murió en 1674.

Retratos de Ana Mauricia, niña, quedan citados al hablar de los de sus hermanos; de los juveniles, también queda dicho las frecuentes confusiones que ha habido con los de su cuñada Isabel de Borbón. En 1621 se inventaría uno con un perro sobre una mesa y vestido morado (causa de que se identificase con ella el núm. 1625). En 1636 se asienta otro «vestida de azul sembrada de flores de lis, forrada de armiños, coronada la cabeza como entró en París»; quizá sea el grabado por Michel Lasne *(Rev. de l'Art,* XVI, pág. 301, 1904, II), y a juzgar por esta estampa, sería pareja del retrato de María de Médicis, del que hay copia por Beaubrun, núm. 2233 (vid. pág. 140).

Retratos ya de viuda son los núms. 2234 y 2406, del Prado; el primero, bien identificado, y el segundo, idéntico a él, como persona desconocida, aunque, con interrogante, supone el *Catálogo* es María de Médicis.

En el cuaderno I de la Junta de Iconografía, lám. III, número 172, se publica un retrato casi igual al 2404 del Prado.

En todos ellos se muestra merecedora de las galanterías de los franceses que, con el Duque de Mayenne, vinieron a Madrid a concertar su boda. Mme. de Motteville, en sus memorias, hacía así su retrato: «Me pareció más bella que todas las damas que la rodeaban; se peinaba, según la moda, con peinado redondo... y se ponía muchos

polvos... no tenía el color delicado, y hasta tenía el defecto de una nariz gruesa, y de ponerse, según uso de España, demasiado colorete, pero era blanca y no hubo nunca un cutis tan bello como el suyo; los ojos eran perfectos, reunía en ellos la dulzura y la majestad; su color, que tendía al verde, hacía más vivas sus miradas... su boca era pequeña, bermeja... tenía el óvalo del rostro bello y la frente bien hecha».

Ya, desde su niñez, anunciaba la hermosura de que todos se hacen lenguas; de un año es su primer retrato en las Descalzas, ya es un encanto de gracia sana, nada austriaca; de siete años aparece con Felipe IV en el lienzo que se publica en el *Catálogo de la Exposición de 1902* (propiedad de los Condes de Valencia de Don Juan). Y siempre disculpa las locuras de Buckingham, que tal vez fué para ella lo que el audaz Villamediana para su cuñada Isabel.

Núms. 858 y 859.

JUSEPE LEONARDO

EL MARQUES AMBROSIO SPÍNOLA EN BREDA
TOMA DE ACQUI

3,07 × 3,81 y 3,04 × 3,60.

No es la rendición de Breda, sino la de Juliers (Tormo: estudio citado). Spínola recibió, en febrero de 1622, las llaves, de manos del vencido gobernador de la plaza.

Al lado del Marqués de los Balbases, y también a caballo, aparece D. Diego Messía Guzmán, el famoso marqués de Leganés, coleccionista de obras de arte, que ya más de una vez citamos. Estuvo casado con D.ª Polixena Spínola (vid. pág. 84); fué virrey de Nápoles y murió en Madrid el 16 de febrero de 1655, como declara la siguien-

te partida de defunción que hallamos en la parroquia de San Martín, lib. X, fol. 76 vto:

«Este día murió el Excmo. Sr. D. Diego Felipe de Guzmán, Marqués de Leganés, calle de San Bernardo en sus casas; recibió los Santos Sacramentos; hizo testamento cerrado, y abrióse judicialmente ante Francisco Suárez de Ribera, escribano real y del número desta villa; testamentarios, la excelentísima Sra. D.ª Juana de Rojas y Córdova, Marquesa de Leganés, y a la Sra. Condesa de Monterrey, y a la Sra. Condesa de Alva su hermana, a los Excelentísimos Sres. D. Luis Méndez de Haro y Guzmán, Conde-duque de Olivares, Conde de Peña Aranda y otros; testó de siete mil misas de alma».

De los retratos de este prócer se ocupó D. Elías Tormo *(Bol.,* 1909, págs. 300-301). Además de los que cita, había tres en la colección Madrazo (núms. 604, 634 y 638); Schaeffer (ob. cit., pág. 503) habla de otro en la colección de lord Cowper; en cambio, nos parece equivocada la opinión del Sr. Beroqui *(Adiciones),* quien cree representa a Leganés el núm. 1497 del Prado, que es retrato de un hombre nada parecido y de pelo rojo (¿tal vez un Nassau?).

Tampoco el segundo lienzo estaba bien identificado, suponíase era la toma de Acqui por el Duque de Feria, y parece con toda probabilidad que es otra acción de armas mandada por él mismo: la toma de Brisach.—Reproducido por Sentenach: *La Pintura en Madrid,* pág. 67.

Núm. 656.

EUGENIO CAXES
DESEMBARCO DE LOS INGLESES EN CÁDIZ
3,02 × 3,23.

Descríbese por menor este cuadro en el *Catálogo* extenso (núm. 697); nada tuvieron que rectificar los señores Tormo y Beroqui, por ser de los pocos cuadros del Salón de Reinos acerca de los cuales no había error de asunto o de atribución; sin embargo, en el concepto iconográfico hay una grave equivocación de Madrazo; dice, pág. 385: «Sigue a Diego Ruiz el corregidor de Jerez D. Luis de Portocarrero, con la cruz de Santiago bordada en el gambeto y sombrero en la mano».

El en tal lugar retratado no puede ser en modo alguno D. Luis de Portocarrero, caballero de Santiago, porque en los *Indices* de la Orden sólo figuran dos de este nombre: D. Luis de Portocarrero y Moriano, que hizo las pruebas en 1563, y D. Luis Portocarrero y de la Vega, que se cruzó en 1663, fechas ambas de todo punto inconciliables con las de un santiguista de unos cincuenta años en 1625.

Quien debe ser el retratado es D. Lorenzo de Cabrera y Corbera de la Maestra, caballero de Santiago desde 1624, «castellano de la fortaleza de Cádiz», según el pliego del licenciado Juan de la Vega, titulado «Relación verdadera de los sucesos de la Armada Inglesa que al presente está sobre Cádiz y cómo se han apoderado de la Torre del Puntal y batalla que tuvieron con don Pedro *(sic)* Girón y don Lorenzo de Cabrera...» En Barcelona en casa de Sebastian y Iayme Matevat, MDCXXV, en 4.°, 2 hs. D. Lorenzo nació en Baeza y era hijo de D. Rodrigo de Cabrera y D.ª María de Corbera, vecinos y naturales de dicha ciudad, y tenía de cuarenta y cuatro a

cuarenta y cinco años en 1624, fecha de sus pruebas de santiaguista. (Archivo Histórico Nacional, Santiago, 1347.) También en la información se declara era a la sazón castellano de «Santa Caterina», de Cádiz.

Dice Cean Bermúdez, que detrás de D. Fernando Girón está retratado el Duque de Medina Sidonia; llevaba entonces este título D. Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, hijo de D. Alonso, VII Duque de Medina Sidonia y X Conde de Niebla, y de D.ª Ana de Silva y Mendoza, hija del Príncipe de Éboli; había nacido en Sanlúcar el 6 de enero de 1579; murió el 20 de marzo de 1636. (Vid. Santiago Sáez: *Tabla genealógica de los señores de la Casa de Medina Sidonia desde sus fundadores,* Madrid, 1756.)

Basta ver el cuadro para comprender que el pretendido retratado representa muchos más años de los cuarenta y seis que a la sazón contaba el fastuoso prócer, cuyo capellán, el poeta Pedro de Espinosa, escribió un *Elogio de su retrato...,* Málaga, Juan René, 1625. Como si no bastase la razón de la diferencia de edad, hay una prueba palmaria: entre los muchos honores de que disfrutó el Duque (fué hasta caballero del Toisón), no figura el de haberse cruzado en la Orden de Santiago, cuya venera ostenta el desde hoy desconocido personaje. No deja de ser extraño que Caxés no retratase en este cuadro a quien tanto se distinguió en la defensa de Cádiz, a diferencia de su padre, en ocasión semejante (recuérdese el tremendo soneto atribuído a Cervantes); pero no vemos cuál de los otros personajes pueda ser; acaso el que Madrazo dice es el teniente del maestre de campo Diego Ruiz; pero, aparte de dar idea de persona de más crecida edad, no tiene condecoraciones, y el hablar con el gran acatamiento de sombrero en mano a un su igual, como Girón, parecen pruebas en contrario.

En el Inventario de 1700, Buen Retiro, además de figurar en su lugar propio este lienzo, aparece el siguiente asiento:

«Una pintura de quatro varas de alto y tres y media de ancho de Don Fernando Girón quando el socorro de Cádiz, sin marco, de mano de Francisco Fernández, tasada en doze doblones».

Núm. 653.

FÉLIX CASTELLO
ATAQUE ENTRE ESPAÑOLES Y HOLANDESES
2,90×3,44.

Tormo, *Salón de Reinos*, y Beroqui, *Adiciones*, II, han rectificado la antigua idea que sea Alfaro el que manda a los españoles; el caudillo llamábase D. Juan de Haro.

Creíase, hasta la publicación del estudio del Sr. Tormo, *Boletín* (año citado), representaba este lienzo de Félix Castello la acción ganada contra los holandeses por las tropas españolas, mandadas por un D. Baltasar de Alfaro.

Valiéndose de un texto del embajador Serrano, demostró el citado crítico, que el hecho en este cuadro celebrado era sí un combate en Puerto-Rico entre españoles y holandeses; pero no mandadas nuestras tropas por D. Baltasar de Alfaro, sino por D. Juan de Haro; cítase en comprobación la *Historia de Felipe IV*, por D. Gonzalo de Céspedes (ed. de 1631, pág. 521, anales del año 1625).

Núm. 1172.

VELÁZQUEZ
LA RENDICIÓN DE BREDA
0,07×3,67.

Justi, en su *Velázquez* (trad. castellana de *La España Moderna*, págs. 88 y ss., 1.° agosto 1907), escribe lo siguiente acerca de los personajes retratados en las maravillosas *Lanzas*:

«Los nombres de los que están más cerca del general ... son el Príncipe Wolfgang de Phalz Neuburg, don Gonzalo de Córdoba, el conde de Salazar, el conde Enrique de Berg y dos Príncipes sajones... El viejo que está detrás de Espínola con ambas manos apoyadas en el bastón es acaso Alberto Arembergh, barón de Balançon..., un personaje de Calderón. El segundo armado puede muy bien ser, por el parecido, Wolfgang, el cual, por cierto, en el cuadro de Van Dyck no tiene la frente tan calva. El viejo de cabeza prolongada, de detrás, recuerda el retrato de Van Dyck de D. Carlos Coloma.»

No aceptamos las identificaciones que Justi propuso. A D. Gonzalo de Córdoba, retratado por Carducho en el número 635 del Prado, no lo encontramos en el séquito de Spínola; ni tampoco a Enrique de Berg, retratado en el Museo (núm. 1486), aunque se parece mucho al que Justi hizo duque de Aremberg, también conocidísimo por los retratos de Van Dyck.

De Justino de Nassau, hijo natural del príncipe Guillermo I de Orange, hay dos retratos, obras de Ravesteyn (1572-1657), en el Museo de Amsterdam (núms. 1978 y 1985).

Creemos que el armado calvo, que se figura detrás del caballo, que Justi suponía Wolfgang de Phalz Neoburg, es Juan de Nassau Siegen, retratado por Van Dyck *(Klassiker,* pág. 322; *Iconografía,* II-193). Velázquez debió tener a la vista un retrato más juvenil de este héroe, pues en el citado está más viejo, cano y completamente calvo.

La cabeza pintada de frente, detrás, y algo a la izquierda de Nassau, recuerda el retrato de D. Manuel Frocas Pereira y Pimentel, conde de Feria, obra atribuída a Van Dyck *(Klassiker,* pág. 470), que grabó Paulus Pontius.

La primera figura de la derecha, detrás del caballo, se ha dicho que es el autorretrato de Velázquez; aun ha-

bidas en cuenta las modificaciones que la edad y la diferencia de luz originan en la fisonomía, la comparación con el pintor en *Las Meninas* nos hace dudar mucho de la común identificación. En cambio, no se ha señalado la semejanza del soldado con el mosquete al hombro (primer término de la izquierda), con un joven retratado de frente, en la *Vista de Zaragoza,* detrás de la grupa de un caballo, y que no es desemejante al del primer término izquierda del cuadro de la familia de Mazo. ¿Será, por lo tanto, el yerno de Velázquez?

Los textos contemporáneos resultan contradictorios: Gonzalo de Céspedes (ob. cit.) dice que cuando vino Justino a entregar las llaves de la plaza, acompañaban a Spínola, Neoburgo, Anhalt, Leganés, Pablo Ballón, Coloma y Francisco Medina, y a Nassau, dos hijos naturales de Mauricio, otros dos suyos y el hijo de D. Manuel de Portugal. En cambio, en la relación escrita por el confesor de Spínola, H. Hugo, titulada *Obsidio Bredana* (Amberes, 1626) (1), no se refiere la entrega de las llaves, sino sólo el desfile de las tropas.

Acerca de la fecha de las *Lanzas,* creemos, hasta hoy, definitiva la opinión del Sr. Tormo (ob. cit.), de que el 28 de abril de 1635 «estaba inaugurado el salón [de Reinos del Buen Retiro], probablemente con la decoración pictórica íntegra».

Se conocen varios cuadritos, que se ha dicho son bocetos de la *Rendición de Breda;* de uno de ellos trata un folleto de 16 págs. en fol. — París, 1872 — titulado *Notice sur l'esquisse de Velázquez... de... «La Reddition» de Breda:* todos ellos son probables copias o falsificaciones.

---

(1) Sitio de Breda rendida a las armas del rey Don Phelipe IV a la virtud de la infanta doña Isabel al valor del marques Ambrosio Spínola... traduxole Emmanuel Sueyro Cavallero del Habito de Christo-Antuerpiæ ex officina Pontiniana. MDCXXVII.—Folio: con planos, pero sin retratos.

Núm. 885.

MAYNO

PACIFICACIÓN DE FLANDES

3,09 × 3,81.

El Sr. Tormo demostró que el asunto es la reconquista de la Bahía de San Salvador, en el Brasil, de la cual se habían apoderado los holandeses.

Dos relaciones conocemos de esta jornada: una de D. Jacinto de Aguilar, publicada en Pamplona, 1629, en su *Compendio histórico de diversos escritos en diferentes asumptos*, y la *Restauración de la civdad del Salvador y Baía de Todos-Sanctos...*, por Don Thomas Tamayo de Vargas, año 1628 (Madrid, por la Viuda de Alonso Martín). Entraron, según este cronista, las tropas españolas el día de San Felipe de 1625; mandaba la expedición D. Fadrique de Toledo, y la armada, D. Juan Fajardo de Guevara y Tença, comendador de Montanchuelo, señor de Espinaredo, Conte y Monteagudo, general de la Armada Real del mar Océano. El que muestra el tapiz (donde aparecen el joven Rey y Olivares) es D. Fadrique, y los dos que detrás se figuran son tal vez su teniente el maestre de campo D. Juan de Orellana y el Almirante. Don Fadrique comunicó al Rey la victoria sobre los holandeses en levantadas palabras: «Señor, yo he trahido a mi cargo las armas de V. Magestad a esta provincia del Brasil, y nuestro Señor ha vencido con ellas.»

No se nombra en toda la Relación el cuadro conmemorativo, indicio claro de no estar pintado, pues libro de tal extensión y escrito por un toledano y cortesano, seguramente conocido de Mayno, no callara pintura que tan bien convenía a su designio.

Lope de Vega dedicó una comedia, *El Brasil restituído*, a esta victoria; en ella se representa al vivo la acción

del cuadro: el descubrimiento del retrato del Rey (Beroqui, ob. cit.).

Figura este cuadro como obra de un dominico flamenco, en el Inventario del Buen Retiro, hecho a la muerte de Carlos II. Y este dato trae a la memoria las cuestiones ya resueltas acerca de la patria del pintor. Sabido es que, italiano, le llamaron Elisio de Medinilla y Fr. Norberto Caimo *il Vago,* y que por natural de tierra de herejes le tuvieron, interpretando mal una frase de un documento publicado por el Sr. Pérez de Guzmán en la Revista *Arte Español* (número de agosto de 1914).

En la *Historia del Convento de Santo Tomás,* de Madrid, escrita por el Padre Escudero — que, inédita en su mayor parte, poseen, un tomo el distinguido publicista Dr. D. Francisco Viñals, que amablemente nos permitió su consulta, y los dos restantes, el doctísimo dominico Fr. Justo Cuervo —, hácense una serie de biografías de los religiosos que vivieron en el famoso convento, y al folio 426 se habla de nuestro pintor, llamándole «hijo de Toledo», frase que, por los documentos del Sr. San Román, que demuestran nació en el Milanesado, hay que interpretar en el sentido de ser «hijo de religión de Toledo», por haber profesado en el convento de San Pedro Mártir, de aquella ciudad. El P. Escudero, que trabajaba sobre documentos de la Orden, para la parte artística de la vida de Mayno, sigue a Palomino, y al final añade algunas noticias que juzgamos dignas de ser conocidas.

«Murió, pues, en este convento de S^{to} Tomás a 1 de Abril de 1649, y está enterrado (dice el libro de entierros de aquel tiempo, fol. 21 vuelto) en la tercera orden de sepulturas, en la quinta sepultura comenzando a contar como entramos por el claustro... Vivió aqui muchos años, como se ve en los libros de casa y en las Escrituras que en un tiempo se hicieron, pues en todas o las más firmaba, y entre otras firmó la escritura de Patronato dada al

Conde Duque el año de 26 y la modificación del mismo año de 33. Pagaba contribuciones (no sé porqué motivo seria) a razon de 4 rs. por dia, y la última paga la hizo el S.r Obispo de Plasencia de la pensión que le tenia puesta. Su Madre se enterró en este convento a 8 de Enero de 1641 en la capilla de S. Jacinto, como consta de otro libro de entierros mui antiguo que está en el Depósito y comienza en el año de 1589 no expresa el nombre que tenía sinó que se enterró en dha capilla la madre del Sr. Frai Juan Bautista el Pintor, arrimada a los cajones donde se estaban los vestidos de Nra Sra del Rosario y la cabeza arrimada a la piedra donde estaba un letrero que decía: Torresano. Su hijo se enterró, como queda referido, en el Capítulo antiguo, que era tambien capilla de Nra Sra, cuia Imagen habia pintado con tanta perfeccion...»

Queden ahí esos datos, por si algún día encuentra el pintor fraile un estudioso que le dedique la atención que merece un artista de tan honda y simpática individualidad.

Núm. 654.

FÉLIX CASTELLO

DESEMBARCO DE DON FADRIQUE DE TOLEDO EN LA BAHÍA DE SAN SALVADOR

2,97 × 3,11.

No hay error en el personaje principal, D. Fadrique de Toledo Osorio, hijo segundo de D. Pedro, V Marqués de Villafranca (nacido en Nápoles en 1578, murió en Madrid el 10 de diciembre de 1634; desde 1624, Marqués de Valduenza).—Beroqui: *Adiciones*. En los *Docs. inéds.*, tomo 69, pág. 476, se elogia a D. Fadrique, se cuentan sus desventuras, se refiere su muerte el 11 de diciembre y su

entierro, oculto y miserable, en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús. Había confusión en el hecho celebrado: que no es el desembarco en la bahía de San Salvador, sino la recuperación de la isla de San Cristóbal, en 1629. (Vid. Tormo: estudio citado.)

Núm. 636-637.

VICENTE CARDUCCI

LA PLAZA DE CONSTANZA
EXPUGNACIÓN DE LA PLAZA DE RHEINFELD

2,97 × 3,74 y 3,57.

Añádase a lo dicho por el *Catálogo*, era este duque de Feria D. Gómez Suárez de Figueroa, tercero de este título, segundo marqués de Villalba y caballero de Santiago; nació en Guadalajara el 30 de diciembre de 1587; la fecha de su nacimiento fué ya publicada por Beroqui: *Adiciones*, II, pág. 7. Los hechos de armas que estos cuadros conmemoran fueron en 1633. Fué el Duque de Feria un gran militar, que jugó un glorioso papel en las guerras de Flandes, «adolesció en Estamberg, a 24 de diciembre [1634], de una calentura maliciosa; pasó a Monaco, Corte del Duque de Baviera, y rindió la vida a las necesidades y trabajos de la guerra antes que a las balas de los enemigos». (*Docs. inéds.*, t. 69, pág. 309.)

Según Mayer, en la pág. 146 del t. II de su *Geschichte der Spanischen Malerei* (Leipzig, 1913), el dibujo para el cuadro 637 se conserva en el British Museum.

En el núm. 636 aparece retrado D. Gonzalo Fernández de Córdova; en 1633 se retiró, disgustado, de la Corte a su encomienda de Aragón, y murió allí «con el sentimiento público de todos los soldados». (*Docs. inéds.*, t. 77, página 15.)

Núm. 1486.

VAN DYCK
EL INFANTE DON FERNANDO
1,07 × 1,06.

Este retrato está documentado en el Inventario de 1636 en la Pieza nueva del Alcázar, donde se asienta «Vn retrato del señor Infante don Fernando de medio cuerpo arriba, que le trujo el marqués de Leganés, en el traje y forma que entró su Alteça en Bruselas, en la mano derecha vn baston, cassaca de terciopelo carmesí, guarnecido de galon de oro, banda carmesí recamada de oro y en ella vn espadon: cortina de brocado es de mano de... (roto)... pintor flamenco».

La descripción de la entrada en Bruselas, y del traje que el Infante Cardenal vestía se encuentra en varios textos; el más completo publicado en *Documentos inéditos para la Historia de España*, t. 69, pág. 461, dice así:

«Entró en la villa con todo el acompañamiento, vestido de lama bordada carmesí, con una anguarina o casaca de lo mismo, plumas, banda roja, y vn espadín, pieza de su abuelo Carlos V cuando debeló los enemigos junto al Albis, y ahora por S. A. los del Danubio, el cabello largo y vna valona tendida por los hombros, uso del país como lo pedía el traje militar; de gentil presencia, rostro blanco y el bozo en sus primeros principios rubio y del origen de su casa, en veintiuno años y seis meses de su edad.»

Fué de los personajes que más suerte tuvo en sus retratos; le pintaron Velázquez, Rubens, Van Dyck, Crayer... De niño, y atribuyéndolo desatinadamente a Pantoja—es probable sea el firmado por Bartolomé González, propiedad del Marqués de Viana — se inventaría uno, en 1686, en Palacio. Del ecuestre por Rubens en Nordlingen

(número 1687, del Prado), trata Justi, *Miscelaneen*, II, páginas 280-81; de él hay réplica en la colección Morgan, que estuvo en la Exposición de Bruselas de 1910, y una copia en el salón de Reyes del convento de las Descalzas Reales, de Madrid (reproducido en el *Klassiker der Kunst.*, página 406). El de Crayer (núm. 1472 del Prado) no advierten los *Catálogos* del Prado que está firmado y fechado. Y sin más que mencionar el soberbio, de cazador, de Velázquez, daremos noticia del dibujado con valentía, y grabado con delicadeza, por «Julio Çesar semini ynbentor» y «Juan Noort fecit..., Madrid, 1642», que figura en la *Pira religiosa, mausoleo sacro, pompa fúnebre, que la muy Santa Iglesia Primada de las Españas, erigió devota, ostentó grande... a su Alteza el Sermo. Cardenal Infante...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1642 (en 4.°).—El retrato de Van Dyck, reproducido por Schaeffer (ob. cit.), pág. 316.

Núm. 1272.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
RETRATO DE SEÑORA

2,15 × 1,47.—Lám. XLV.

Lo describe así el *Catálogo:* «En pie, con traje claro, floreado; la mano derecha sobre una mesa, y en la izquierda el abanico. Ofrece alguna semejanza con la primera mujer de Felipe IV. Está inventariada como copia de Velázquez.»

Aunque incluído este cuadro entre los de escuela española, es una copia de taller, con ligeras variantes (el jarrón de flores está sustituído por la corona imperial), de un retrato de D.ª María, reina de Hungría, hermana de Felipe IV, conservado en Gripsholm (Suecia), obra del flamenco Franz Luyck, pintor de la Corte de Viena. El

DOÑA MARÍA, EMPERATRIZ DE ALEMANIA,
HIJA DE FELIPE III.

Franz Luyck.

Catálogo del Prado, núm. 1272: desconocida.
Escuela española indeterminada.

cuadro de Gripsholm está reproducido en el *Jahrb. Kunst, Sam.*, de Viena, t. XXVI, pág. 204.

En el mesetón 6.°, carpeta 1.ª de la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, hay varios retratos (grabados alemanes) de la emperatriz María, esposa de Fernando III de Austria, que parecen inspirados en el retrato de Luyck.

Según Wurzbach, *Niederlandisches Kunstler-Lexicon*, II, página 30, Luyck, bautizado en Amberes el 17 de abril de 1604, trabajó en el taller de Rubens, y en 1651 era pintor de la Casa imperial austriaca; murió en Viena el 1.° de mayo de 1668.

Sus obras deben de tener alguna analogía con las de los pintores de la escuela de Madrid, pues si este retrato se ha clasificado aquí como español, en cambio, a Luyck se ha atribuído, hasta el año 1911, el cuadro (núm. 1072) del Museo de Viena, representando la «Vanidad de los bienes terrenos», producción indiscutible de Antonio Pereda, muy semejante, por cierto, a su obra maestra «El sueño de la vida», conservada en la Academia de San Fernando.

En el *Catálogo* aparece este lienzo sin procedencia; pero por su número antiguo (354) venimos en conocimiento de que en 1734 se cataloga en el Palacio de Madrid como retrato de la reina Isabel, formando pareja con un Felipe IV, y considerado como copia de Velázquez.

Nació D.ª María en El Escorial el 18 de agosto de 1608; fué la que vino a cortejar románticamente el Príncipe de Gales; pero se casó con Fernando, rey de Hungría, firmándose las capitulaciones en 1628; la boda se consumó en 1631; murió siendo ya Emperatriz, en Linz, el 13 de mayo de 1646.

Justi publica una carta del embajador de Fernando II de Médicis, de 13 de abril de 1615, en que describe así a

la Infanta: «Vestía traje negro de terciopelo brocado de oro; su tocado era más lindo que su vestido. Tiene un rostro de ángel... piel muy blanca, cabellos rubios, más bien tirando al blanco que al oro... la barbilla, un poco saliente... Contestóme amable, pero con tal presteza, que apenas pude comprender una palabra...»

Se lee en el Inventario de 1636: «Un retrato de la Señora Reyna de Vngría [quando era niña] con un perrillo sobre un bufete que le tiene con una mano... de mano de Juan de la Cruz». Pudiera pensarse si será el número 1274 del Prado. Algo desconcierta que diga es un lienzo pequeño; los retratos posteriores de D.ª María, el de Velázquez, por ejemplo (núm. 1187 del Prado), no rerecuerdan tampoco los rasgos fundamentales de la fisonomía de esta Infanta niña.

La antipática minuciosidad del núm. 1274 revela la mano, nada diestra, de un retratista inferior a Bartolomé González (Pantoja, como es sabido, murió poco más de un mes después del nacimiento de D.ª María). ¿Es tal vez un Villandrando? Bartolomé González, en 1614 y en 1621, pintó dos series de retratos de los hijos de Felipe III, y en estos cuadros (de los que a su tiempo ya se habló) aparece con todos sus defectos; pero siempre más artista que el autor de esta desgraciada tela; compárese, por ejemplo, con el propiedad del Marqués de Viana, firmado por González en 1621. (Publicado por Sentenach en *Los retratistas españoles; Bol.*, 1812, pág. 117, y que estuvo en la *Exposición de Retratos de mujeres*, figurando en el Catálogo, núm. 15, como D.ª Margarita, que había muerto de siete años, en 1617.)

Del retrato de Velázquez (núm. 1187 del Prado) y de su copia agrandada del Museo de Berlín, ya se ha hecho mención al hablar del ecuestre de D.ª Isabel: fué pintado por el gran artista en Nápoles, cuando volvía a España, por orden de Felipe IV, que quería tener un buen retrato de a hermana que no habia de volver a ver.

Núm. 1194.

VELÁZQUEZ
MARTÍNEZ MONTAÑÉS

1,09 × 0,87.

Recientemente, el Sr. Sentenach ha pretendido dar de nuevo vitalidad a la antigua idea, que suponía que este retrato era el de Alonso Cano; el estudio de dos indiscutibles del artista granadino – uno muerto, obra de Bocanegra, y otro que poseyó el fotógrafo Moreno – fué causa de que no prosperase esta revisión (Barcia: *Los retratos de Alonso Cano. Revista de Archivos*, 1902-II, págs. 395 y ss.).

Sin embargo, no se tiene por completamente seguro como retrato de Juan Martínez Montañés, aunque es la hipótesis más probable y la comúnmente seguida; fúndase en el retrato (atribuído erróneamente a Francisco Varela), hoy en el Ayuntamiento de Sevilla. El parecido es grande; pero, aun habida cuenta la diferencia de edades, no lo estimamos concluyente. También hace dudar el argumento de que es una de las pinturas de técnica velazqueña más avanzada, y Montañés no volvió a Madrid después del año 1637, aunque tal vez el efecto de la factura suelta es debido a no estar concluído el cuadro.

A pesar de esto, y a pesar de que la cronología de las obras de Velázquez ha de estar por mucho tiempo en continuo pleito, en verdad que es difícil creer este estupendo lienzo anterior al segundo viaje del pintor a Italia. Por esto, y por faltar la prueba definitiva, nos atrevemos a indicar si el retratado será un tercer escultor; de ser español, quién sabe si Manuel Pereyra, pues las fechas de su vida convienen con la edad del retratado y la técnica del cuadro, y era el más afamado escultor de la Corte; mas también podría pensarse en uno de aquellos italianos

—Algardi, Guidi, Finelli, Felipe Tacca—con quienes Velázquez comunicó en Italia; un asomo de probabilidad tiene esta suposición, si se repara en que el busto que modela el escultor de Velázquez sólo muy vagamente recuerda los rasgos de Felipe IV joven, y parece más bien obra que se hace por dibujos o recuerdo, y no del natural, como trabajó Montañés la escultura del Rey.

Núm. 1500.

ESCUELA DE VAN DYCK
CARLOS I DE INGLATERRA

0,79 × 1.

No es obra de escuela, sino puntual copia del cuadro conservado en el Palacio de Windsor, en el que pintó Van Dyck al Rey en tres posturas distintas, para servir de modelo a un busto en mármol, de Bernini.

Carlos I, en carta al gran escultor, «cuya fama llenaba Europa», del 27 de marzo de 1636, le manifestaba su deseo de que le hiciese un busto, y prometía el envío inmediato de un cuadro para modelo; en 11 de abril de 1637 se avisa al Rey que Bernini ha concluído la estatua, en la que se había superado a sí mismo; en otra de 15 del mismo mes y año, se participa es regalo del cardenal Barberini; gustó tanto a los Reyes ingleses, que en agosto de 1639 mandaron al escultor (acompañado de una carta de Enriqueta María, pidiéndole modelase la estatua suya) un diamante, que valía 6.000 escudos. El busto bellísimo de Carlos se admira en el Palacio Real de Windsor. (Cf. Fraschetti: ob. cit., págs. 110 y 111.)

Publicado el original del de nuestro Museo en el *Van Dyck* de Schaeffer, pág. 345.

Núm. 887.

MAZO
DON TIBURCIO DE REDÍN Y CRUZAT

2,03 × 1,24.

Este retrato del célebre militar D. Tiburcio Redín, pendenciero soldado, primero, austero capuchino, después, y misionero en el Congo y en Indias, presenta la desconcertante particularidad de que, a pesar del gran letrero, figura como un general español desconocido, en todos los Inventarios de Palacio, aun los más avanzados del siglo pasado; hizo esto dudásemos de la autenticidad de la inscripción, y su examen nos confirmó había, por lo menos, repintes; pensábamos ya en afirmar no había razones para mantener el nombre de Redín, cuando el señor Conde de Guendulain, perteneciente a la familia del soldado fraile, nos dijo que el letrero apareció limpiando el cuadro hacia 1870, y hubo de restaurarse, por estar muy perdido.

En confirmación de que es Redín, puede verse su retrato, aunque ya de fraile, dibujado por Raget y grabado por F. Leonardo, que posee el citado Conde. Corrobora la identificación del retrato del Museo, el figurar en el tapete de la mesa un escudo en el que aparece en el primer cuartel el del apellido Cruzat.

En los Capuchinos del Pardo hay otro retrato, con letrero, de D. Tiburcio, vestido de sayal, que nada se parece al del Prado, según D. Julio Puyol, en su *Vida y aventuras de D. Tiburcio Redín, soldado y capuchino* (1597-1651), Madrid, 1913, y añade (pág. 128) que el lienzo del Museo no se pudo pintar antes de 1636, ni después del 26 de julio de 1637, y corrige al *Catálogo* la afirmación de que D. Tiburcio fuese caballero de San Juan, y la lectura del rótulo.

Don Aureliano de Beruete negó fuese obra de Mazo, y

no dudó en atribuírsela a Fray Juan Rizi; aceptamos lo primero, aunque no vemos razón suficiente para la segunda afirmación.

Reproducido por Puyol; ob. cit., y por Sentenach: *La Pintura en Madrid,* pág. 73.

Núm. 1266.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
PERSONAJE DEL SIGLO XVII
2,07 × 1,12.

Es indudable retrato del emperador Fernando III. Pueden citarse numerosos comprobantes; de cuerpo entero, como éste, y parecidísimo, es el publicado en el *Jahrbuch Kunst. Sam.,* de Viena (XXVI, pág. 196), obra de Luyck; otros grabados, en la carpeta primera de alemanes en la *Iconografía* de Van Dyck (sección de Bellas Artes de la Nacional), y los relieves en cera, hechos hacia 1643, que se reproducen en el citado *Jarhbuch,* t. XXVIII, segunda parte, págs. 1 y 2; además, un busto en cera, obra citada, tomo XXIX, pág. 224.

Hijo de Fernando II (vid. págs. 132 y ss.) y de su primera esposa, Ana de Baviera, nació el 13 de julio de 1608; sucedió a su padre en el Imperio en 1637; casó en primeras nupcias con D.ª María de Hungría, hermana de Felipe IV, y murió el 2 de abril de 1657.

Miguel Bermúdez de Castro publicó en Roma, el año 1637, adornada con diez aguas fuertes de Claudio Lorena, la *Descripcion de las fiestas que el Sr. Marqués de Castel Rodrigo Embaxador de España celebró en esta corte a la ... elección de Ferdinando III de Austria, Rey de Romanos.*— En 4.°, 16 hojas.

Creemos no se ha publicado este mediocre lienzo.

Núm. 1495.

COPIA DE VAN DYCK
RETRATO DE SEÑORA
1,04 × 0,81.

Ya el Inventario de la Granja de 1774 daba la verdadera identificación de esta dama desconocida en el Museo: «694, quatro pies de alto por tres de ancho, la mujer de Van Dyck. 6000 rs. Pieza de la Torre». Y en el hecho a la muerte de Fernando VII, se le llama Ana Rutem. Con ambos documentos, no es posible dudar; se trata de un retrato de María Ruthven; Hymans *(Gazette des Beaux-Arts*, I, 1894) llegó a la misma conclusión. De noble familia escocesa; *casada por* el rey y sus amigos con el pintor en 1639; viuda, se casó de nuevo; de su primer matrimonio, tuvo una hija, Justina Ana, nacida el 1.° de diciembre de 1641; ocho días después, moría el pintor de las elegancias; falleció María Ruthven a comienzos de 1645.

No creemos posible sea este bello lienzo obra de Peter Lely, como D. José Lázaro opinó (Beroqui: *Adiciones)*. Lely, nacido en Holanda en 1618, no llegó a Londres hasta 1641, año en el que Van Dyck estuvo en París, pues no arribó a Inglaterra hasta pocos días antes de su muerte; el 16 de noviembre estaba aún en la capital de Francia, y escribía pidiendo pasaporte.

Se asemeja al del Prado el retrato de María Ruthven, conservado en la Pinacoteca de Munich y reproducido por Schaeffer (ob. cit.), pág. 362.

Núm. 1669.

RUBENS
EL JUICIO DE PARIS
1,99 × 3,79.

Con fecha del 27 de febrero de 1639, escribía el cardenal infante D. Fernando acerca de esta pintura: «Sin duda ninguna por dho. de todos los pintores, es la mejor que ha hecho Rubens. Sólo tiene una falta, que no me ha sido posible que la quiera enmendar, y es estar demasiado desnudas las tres diosas; pero dice es menester para que se vea la valentía de la pintura. La Venus, que es la de enmedio, es retrato muy parecido de su misma mujer, que sin duda es lo mejor que aora ay aquí». (Cf. Justi en su estudio *Rubens und der Cardenal Infant Ferdinand*, pág. 291 del tomo II de la edición príncipe de sus *Misceláneas.)*

Alude el hermano de Felipe IV, en el párrafo transcrito, a la hermosa Elena Forment, la segunda esposa de Rubens, que éste retrató en gran número de cuadros y empleó de modelo para bastantes de sus desnudos. En el lienzo de *Las Tres Gracias*, núm. 1670, del Prado, sirvió a su marido de modelo para los tres desnudos, según advierte M. Emile Michel, en su libro acerca de Rubens. Compró Felipe IV este cuadro de *Las Tres Gracias* por el precio de 740 florines, a la testamentaría de Rubens. (Cf. Justi, en el estudio citado en el párrafo anterior, página 299.)

También fué modelo Elena para la *Andrómeda* (número 1715 del Prado), que no es copia de Rubens, como dice el *Catálogo*, sino una obra inacabada de este artista, terminada por Jordaens.

La segunda mujer de Rubens nació en 1614; se casaron el 6 de diciembre de 1630. De este matrimonio nacieron cinco hijos. Ella se volvió a casar con Juan Bautista Broehoven, barón de Bergeijck, y falleció en 1673.

Núms. 1198-1200.

VELÁZQUEZ

PABLILLOS, BARBARROJA, DON JUAN DE AUSTRIA

2,09 × 1,23. —1,98 × 1,21.—2,10 × 1,23.

Resto de antiquísima costumbre, arraigada en las Cortes desde la alta Edad Media, había en el Palacio de nuestros Austrias, desgraciados seres que por lo deforme de sus cuerpos y por la agudeza morbosa de sus almas, divertían con sus dichos y gestos el aburrimiento cortesano: tuvieron en pasados tiempos importancia y aun fueron de utilidad pública, pues entre donosuras decían a sus señores acres verdades y en más de una ocasión y de un reinado fueron únicos voceros de la opinión del pueblo; a compás de la decadencia del nivel de nuestros Reyes, disminuyó el ingenio de sus truhanes y bufones; si Carlos V reía las agudezas de D. Francesillo de Zúñiga, Felipe IV hallaba complacencia en oir los planes belicosos del monomaniático de grandezas *D. Juan de Austria*, o en la triste figura que al correr y al saltar hacía el *Bobo de Coria*.

Desde tiempos del Emperador fué uso que los pintores de Cámara retratasen a los bufones, y tal hicieron Moro, Sánchez Coello, Pantoja, Villandrando: mas quien les dió vida imperecedera, quien logró ennoblecerlos, humanizarlos y hacerles objeto de compasión, fué Velázquez, y así escribió el más tremendo alegato contra la Corte de Felipe IV,

No huyó, al retratarlos, de la realidad; no los embelleció; pero les dió tan compasivo y simpático calor de humanidad, que no es risa, sino muy honda emoción lo que su vista produce; no se puede creer que quien conozca esta serie incomparable, juzgue a Velázquez impasible. Velázquez pintó estos retratos con cariño ¡eran bufones y truhanes sus compañeros de nómina!

Justi clasifica a los *hombres de placer* en dos series: *truhanes* y *bufones;* en la primera incluye a los que no acusa su cuerpo deformidad física y solamente padecen lo que llamaría Huarte «lesión en la imaginitiva»: son Pablillos de Valladolid, Barbarroja y *D. Juan de Austria.*

Curiosos datos han añadido al *Catálogo* las investigaciones del Sr. Beroqui.

Llamábase el primero Pablo de Valladolid; servía en Palacio desde antes del 6 de junio de 1633, fecha de concesión de aposento; gozaba dos raciones, que pasaron a sus hijos—pues solían ser estos truhanes gentes *formales*—, y debió morir en 1648. Era hombre dado al teatro y creíase genial cómico. Fué, según Justi, tal vez el primero de sus *cofrades* que retrató Velázquez, y añade, que con su gesto burlón acaso se ríe de sus críticos, que lo han fechado en todos los períodos de la vida de su pintor: Armstrong, en el primero; Beruete, en el segundo; Stevenson, en el tercero; Sentenach lo cree contemporáneo de D. Diego de Corral. Se ha pensado que Pablo de Valladolid es el *Geógrafo* del Museo de Rouen; Leganés tenía en su colección un retrato del mismo truhán.

Persona de más cuenta es D. Cristóbal de Castañeda y Pernia, a quien por sus fanfarronadas militares llamaban *Barbarroja;* vestía, para acreditarlo, traje turco, aunque se tocaba con la caperuza del oficio; era, además, toreador. Quizá antes de entrar en Palacio servía al Conde-Duque y fué a veces su emisario; figura como hombre de placer de la Corte desde el 24 de mayo de 1633; al año siguiente, por haber contestado a la pregunta del Rey en Balsain si había olivas, «Señor, no hay olivas, ni olivares», fué desterrado a Sevilla. Disfrutaba de dos raciones ordinarias y el embajador de Toscana le juzgaba el primero de su clase. Beruete dudaba fuese obra de Velázquez, seguramente por haber quedado sin acabar, cosa que se advertía desde el Inventario de 1700, fecha en la cual ya

estaban en el Palacio de Madrid estas pinturas, destinadas en un principio a la Torre de la Parada, en el Pardo.

En *D. Juan de Austria* ve Justi el amargo símbolo de los héroes españoles de las Indias y de Flandes. No se ha encontrado expediente suyo en el Archivo de Palacio, por ignorarse su verdadero nombre.

Núms. 1201-1205.

VELÁZQUEZ

EL PRIMO, MORRA, EL INGLÉS, EL NIÑO DE VALLECAS, EL BOBO DE CORIA

1,07 × 0,82.— 1,06 × 0,81.—1,42 × 1,67.— 1,07 × 0,83 1,06 × 0,83.

La triste sucesión de estigmas fisiológicos que esta serie revela, sólo tristeza y compasión inspira; crueldad se nos antoja hoy el divertirse a costa de estas humanas *sabandijas*. Pero prescindiendo de la indignidad de sentir complacencia con la desgracia ajena, se ha de señalar que los infelices degenerados no pasaban mal vivir en Palacio, como verá el que leyere, y desde luego su existencia en la Corte no podía compararse, seguramente, a la que en sus casas *disfrutarían*.

Humos nobiliarios tenía *El Primo:* hacíase llamar don Diego de Acedo; fué, como Barbarroja, servidor de Olivares, y en una jornada le acompañaba en su coche, haciéndole aire con un abano; entró en Palacio hacia 1637, cobraba no despreciable anualidad, por cuanto la media anata importó 18.750 mrs. Velázquez le retrató en 1644, en Fraga. Justi le supone tocado de presunción genealógica, porque el Rey le llama *Primo,* y que el infolio que hojea es algún *Nobiliario*.

Sebastián de Morra era hombre *europeo;* había estado

en Flandes con el infante Cardenal, quien lo envió a Baltasar Carlos en 1643; como había visto mucho y conocía la vida, era un amargado; llevaba a disgusto su triste figura. Malhumorado, insolente, de su áspero gesto parece esperarse siempre una desvergüenza (Justi).

El Inglés es un presumido: en su desmedrada figurilla no caben su arrogancia y bríos. Ignórase su nombre; el llamarle D. Antonio, procede de que en 1686 se inventaría un retrato de un loco D. Antonio, con un perro, sin acabar, de mano de Juan de la Cruz; pero, como es claro, se refiere a un bufón de Felipe III, hoy perdido; la composición recuerda la de una pintura de Moro.

Quedan, por fin, el Niño de Vallecas y el Bobo de Coria; son unos degenerados en último grado; del primero no se ha encontrado noticia; el segundo, a quien llamaban D. Juan de Calabazas, fué servidor de D. Fernando, y en julio de 1632 pasó a la de Felipe IV; su ración asendía a 193.785 mrs., y como sueldo gozaba 90.894; para las jornadas tenía mula y acémilas.

Núm, 1489.

VAN DYCK

VAN DYCK Y EL CONDE DE BRISTOL

1,19 × 1,44.

Hace ya muchos años que está rectificada la vieja identificación del personaje que acompaña a Van Dyck en este lienzo, uno de sus más elegantes autorretratos. Suponíase era el conde de Bristol Juan Digby, aquel «gran herege y gran embustero» (1) embajador de Inglaterra en España; pero Hymans *(Gazette des Beaux-Arts,* 1894, I, págs. 89-90), haciéndose eco de opiniones de Smith y Guif-

(1) *Sales españolas*, recogidas por Paz y Melia, II, págs. 195-96.

frey, indicó es el retratado otro diplomático inglés: Endimion Porter.

Tiene entera confirmación la idea en el retrato de Porter por Dobson (Bryan, II, pág. 77), de la National Gallery, de facciones idénticas a las del retratado en nuestro Museo (1).

Dice del retratado por Van Dyck, Villaurrutia *(Discurso de recepción en la Academia de la Historia,* Madrid, 1993, pág. 68), «Endimion Porter, secretario medio español de Buckingham, que había sido paje de Olivares, fué enviado a Madrid en 1622, por indicación de Gondomar, aconsejando la venida a Madrid del Príncipe». Fué, por lo tanto, de los que trabajaron en aquella extraña y dificultosa negociación de las bodas de Carlos de Inglaterra con María de Austria, aquella negociación en la que el Protocolo hubo de estremecerse cuando el romántico viaje del Príncipe galán a España, y que después de despachos y hablillas sin cuento, todo vino a parar en deshacerse los tratos.

Núm. 1230.

COPIA DE VELÁZQUEZ, POR GOYA
LA CACERÍA DEL HOYO
1,88 × 3,03.

En los *Catálogos*, figura como copia de Goya; Beroqui, *Adiciones*, prueba, sin dejar lugar a duda, es esto un tremendo desatino; estaba ya inventariada en Palacio cuando Goya no había nacido.

A los personajes aquí retratados que el *Catálogo* cita, hay que añadir a D. Luis de Haro, que, según Justi, «es el

(1) Armstrong: *El Arte en la Gran Bretaña*, lám. 303, pág. 192 de ed. española, publica otro retrato de Porter por Dobson, en absoluto desemejante del del Prado y del publicado por Bryan.

personaje que aparece descubierto sobre el caballo parado del segundo grupo a la izquierda del Rey»; agrega el mismo ilustre crítico, que el primer ensayo de este cuadro es el que se conserva en Hertford House. En el Instituto Jovellanos, de Gijón, hay el dibujo de uno de los coches.

No hemos podido encontrar al Cardenal Infante, que dicen está retratado en este cuadro los *Catálogos* y el Sr. Picón, en su *Vida y obras de Diego Velázquez*, pág. 96; el estar D. Fernando sería de gran interés para fechar este cuadro, pues marchó a Flandes en 1633. Beruete (edición inglesa) lo supone pintado entre 1638 y 1644.

Núms. 1227 y 1228.

ATRIBUÍDOS A VELÁZQUEZ
HIJAS DE VELÁZQUEZ
0,58 × 0,46.

Sin entrar en la cuestión de la paternidad de estos lienzos, rechazada la idea de que sean de Velázquez, por Beruete y por Justi, que los juzga, sin embargo, «interesantes originales de artistas de la escuela de Madrid», ha de hacerse constar que no pueden ser retratos de hijas del gran pintor: dos tuvo, ambas sevillanas; la mayor, Francisca, nacida el 18 de mayo de 1618; María, la segunda, el 19 de enero de 1621, y la edad que representan (cinco o seis años) es inconciliable con sus trajes, que no son los en uso hacia 1626; la técnica tampoco puede ser tan antigua. ¿Serán dos hijas de Mazo? En el cuadro de su familia, del Museo de Viena, aparece una adolescente de rasgos no muy desemejantes a los de la mayor de estas niñas

Reproducidas en el Calvert: *Velázquez*.

Núm. 1193.

VELÁZQUEZ
DON ANTONIO ALONSO DE PIMENTEL, IX CONDE DE BENAVENTE
1,09 × 0,88.

El *Catálogo* francés anotaba que acaso sería el décimo Conde, y no el noveno, pues éste ya había muerto cuando hubiera podido pintarle Velázquez, con la técnica que el soberbio lienzo revela. Otro argumento de más fuerza prueba la imposibilidad de la vieja identificación: el conde D. Antonio Alonso no fué caballero del Toisón, insignia que ostenta el retratado.

En cambio, sí lo fué D. Juan Francisco, hijo de don Antonio y de D.ª María Ponce de León, condes de Benavente y de Luna; nació en Benavente y fué bautizado en la parroquia de San Nicolás, de la dicha villa, el 19 de noviembre de 1584 (1); casó dos veces: la primera, con su prima carnal D.ª Mencía Fajardo Zúñiga y Requesens, siendo autorizadas las capitulaciones matrimoniales por Real cédula de 18 de octubre de 1614 (2); y la segunda, el 17 de mayo de 1648, con D.ª Antonia de Mendoza (3), hija de los Condes de Castrojeriz y dama de la reina doña Mariana. Fué Conde de Benavente, Luna y Mayorga, señor de Herrera y Merino mayor de Asturias, a más de Presidente del Consejo de Italia. Se le hizo merced del toisón el 3 de abril de 1648, recibió el collar en Carabanchel el 18 de mayo del mismo año (4) y murió en Valladolid en 1652 (5).

---

(1) Pruebas de santiaguista de D. Francisco Antonio Casimiro de Pimentel. (Archivo Histórico Nacional: Santiago, núm. 6464.)

(2) *Revista de Genealogía*, setiembre-octubre, 1917.

(3) Salazar y Castro: *Casa de Lara*, II, pág. 327.

(4) Archivo Histórico Nacional, Estado, 7684.

(5) Pinedo: *Historia de la insigne Orden del Toisón*, Madrid, 1787.

Con estas fechas queda determinada la del cuadro; porque Velázquez salió de España el 16 de noviembre de 1648 y no regresó de su viaje a Italia hasta junio de 1651. Seguramente el gran pintor retrató a Benavente entre abril y noviembre del año en que le concedieron el toisón. Beruete lo fechaba hacia 1638 (ob. cit., pág. 70).

Del mismo personaje hay un retrato de cuerpo entero con ropilla negra y un papel en la mano, donde se lee: «Al conde de Benavente salud, en M.^{d} ». El estudio de la cabeza es idéntico al del Museo; dícese está firmado por Mazo, y lo posee hoy el Marqués de Casa-Torres; procede de la venta Osuna (núm. 287 del *Catálogo*, Madrid, 1896) y fué estudiado por H. Cook en *The Burlington Magazine* (XXIII, pág. 323, setiembre 1913).

Se ha señalado por varios críticos el venecianismo de este retrato velazqueño—en Palacio hubo tiempos que pasaba por obra de Ticiano—; modernamente, se ha citado como ejemplo típico de la influencia ejercida por el Greco en la pintura española; no podemos negar tan patente influjo, pero advertiremos que más que del cretense se acordó Velázquez, al pintar este cuadro, del maestro de Cadore; tanto, que siguió puntualmente modelos tizianescos; la composición del retrato de Benavente es la misma del perdido retrato del señor de Alarcón (del que se conserva grabado de Perret) y del retrato de Felipe II (núm. 411 del Prado), que, aunque de cuerpo entero, tan presente le tuvo D. Diego, que no sólo reprodujo su postura y ademán, sino que *vistió* a Benavente con la misma armadura del Rey. (Vid. pág. 58.)

DOÑA MARIANA, REINA DE ESPAÑA, SEGUNDA MUJER DE FELIPE IV.

Franz Luyck.

Catálogo del Prado, núm. 2441: desconocida. Escuela incierta.

Núm. 2441 del *Catálogo* francés.

ESCUELA INCIERTA

RETRATO DE DAMA

1,77 × 1,16. — Lám. XLVI.

Este lienzo, clasificado en el Museo como de autor anónimo, escuela incierta y personaje desconocido, es obra del flamenco Franz Luyck (biografiado al hablar del número 1272, pág. 211), como demuestra la comparación con sus obras auténticas publicadas en el t. XXVI del *Jahrb. Kunst. Sam.*, de Viena.

La retratada es Mariana de Austria, adolescente aun, y acaso sea el retrato de novia. Corrobora esta hipótesis la siguiente partida del Inventario de 1694, obrador de los Pintores de Cámara: «Vn retrato de la Reyna madre, nuestra señora, que es el primero que vino de Alemania, de dos varas y media de alto, marco dorado».

A juzgar por la edad que representa la retratada, este cuadro ha debido pintarse hacia 1647, año en que se firmaron las capitulaciones de las bodas. D.ª Mariana, hija del emperador Fernando III y de D.ª María, hermana de Felipe IV, nació en el palacio de Wiener-Neustad, el 23 de diciembre de 1634. Se casó en Navalcarnero el 3 de octubre de 1649, y, según cuenta el P. Flórez, los novios «antes se vieron casados que se hubiesen hablado». Murió el 16 de mayo de 1696.

De su viaje a España hay relaciones escritas por Jerónimo de Mascareñas (Madrid, 1650), y por Calderón de la Barca: *Noticia del recibimiento ... en la ... villa de Madrid ...* (s. a.). El frontis firmado así: «F^co^ Ricci del.— D. L. R. de Prado inv. 1650 — Petr. Villafranca esculp».

Este retrato lo atribuyó a Villandrando D. Narciso Sentenach, *Boletín,* 1912, pág. 116.

Núm. 1267.

ESCUELA ESPAÑOLA INDETERMINADA
EL EMPERADOR JOSÉ, REY DE ROMANOS

2,14 × 1,28.—Lám. XLVII.

Así lo dice el *Catálogo*, siguiendo un letrero que tiene el cuadro, agregándose en la última edición: «El estilo en que está ejecutado este cuadro revela la escuela de Madrid.»

En el *Jarhb. Kunst. Sam.*, de Viena, t. XXVI, pág. 221, se publica un retrato, conservado en Viena, de Fernando IV, rey de romanos, que, según el Inventario formado allí, en 1659, es copia de un original de Franz Luyck. Probablemente, este cuadro del Museo del Prado es el hasta ahora desconocido modelo de la copia de Viena, pues ambos son absolutamente iguales en todos sus pormenores, aunque, a juzgar por el fotograbado, el de Viena está peor ejecutado que el de Madrid, que creemos el original.

El rey de romanos, Fernando IV, nació el 8 de septiembre de 1633, electo Rey de romanos el 1654; falleció (antes que su padre el emperador Fernando III) el 9 de julio de 1654. (Méndez de Silva: ob. cit., pág. 148, Madrid, 1656.)

Núm. 327.

ANDREA SACCHI
RETRATO DEL AUTOR

0,67 × 0,50.

La identificación es exacta, pero no la atribución; según el Inventario de Felipe V en La Granja, de 1747, es obra de Carlos Maratta; lo confirma un grabado en la

FERNANDO IV, REY DE ROMANOS.

Franck Luyck.

Catálogo del Prado, núm. 1267: José, Rey de Romanos.
Escuela española indeterminada.

Sección de Bellas Artes de la Bib. Nac., firmado «Carolus Marattus del. et pin. Apud Fray Guill. Vallet, Scul. Roma, 1652».

Sacchi es pintor de fibra y un si es no es tocado de españolismo; más aun que Pedro de Cortona; pintó obras que se juzgaron españolas, hasta el mismo Borro (Museo de Berlín), tantos años tenido por pintura de Velázquez, se le adjudica modernamente a este artista romano, nacido en 1598 y fallecido en 1661. El retrato de su maestro Francisco Albano—nació en 1578, murió en 1660—(núm. 326 del Prado) no está tampoco lejano de la técnica velazqueña.

Núm. 1940.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVI
LA DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA
2,90 × 9,52.

Además de decir el *Catálogo* que pertenece este lienzo, el más grande del Museo, a la escuela flamenca del XVI, idea desatinada, contra la que *protestan* los trajes, ya de muy avanzado el siglo XVII, que visten parte de los personajes, advierte: «suponen algunos que envuelve una alusión irónica al arresto y muerte del Príncipe D. Carlos», que no es menor despropósito, y «que en él se encuentran retratos de muchos Príncipes de aquel tiempo».

Se ha dicho por Hymans que la cabeza del Bautista es la del degollado Carlos I de Inglaterra, hipótesis no desprovista de verosimilitud. El retrato de Fernando III de Alemania también se ha señalado, y creemos distinguir, algo desfigurado, a Enrique IV de Francia y al general Octavio Piccolomini (1599-1617).

Es cuadro muy extraño, y acerca del cual algo se ha escrito, y siempre con poco acierto; si está en él Fer-

nando III, que subió al trono el 1637, la fecha del cuadro algo se aclara. Hymans lo consideraba obra de Joaquín Sandrart, que nació en 1606 y murió en 1688, fechas que convienen con la del cuadro; el haber recorrido Sandrart muchas tierras y retratado a Fernando III, a una de sus mujeres, a Fernando IV, rey de romanos y al Archiduque Leopoldo, después Emperador, y asistido a la Paz de Munster, de la que pintó un cuadro, y ser hombre curioso y erudito escritor (Wurzbach, II, págs. 555-58), son circunstancias que no están lejanas de las que se revelan en la pintura del Prado. Sin embargo, el Sr. Tormo no ve en los cuadros que conoce de Sandrart parentesco innegable con el de nuestro Museo.

A D. Jacinto Octavio Picón debemos la siguiente nota: «En la Biblioteca de Palacio, en un libro de grabados (IX, mesa 113, pág. 9), hay uno que representa el festín de Baltasar. Varios de los personajes, la composición y muchos detalles, son idénticos a los que se ven en el cuadro del banquete de Herodes [del Prado]». El grabado dice: «Joanes Muller invent. Harman Muller excudebat.» Según Wurzbach (II, pág. 204), que menciona este grabado, nació Juan Harmensz Muller en Amsterdam el 1.º de julio de 1571 y murió el 18 de abril de 1628, fechas, a nuestro juicio, incompatibles con la indumentaria de personajes contemporáneos de la pintura del lienzo, aunque en él también figuran personajes más antiguos, los trajes de los cuales convienen con los que visten los asistentes a la cena de Baltasar.

Los Inventarios, con muy buen sentido, consideraban este cuadro obra «de distintas manos». (Por ejemplo, el de la Granja, 1746.)

Núm. 1503.

ESCUELA DE VAN DYCK
CRISTINA DE SUECIA

3,38 × 2,91.

Este retrato es probablemente obra de Sebastián Bourdón, al que se atribuye sin fundamento el núm. 2237 del Museo del Prado.

Nació este distinguido retratista en Montpellier el 2 de febrero de 1616, y murió en París el 8 de mayo de 1671. De 1652 a 1654 fué pintor de Cámara de Cristina de Suecia, y de ella hizo entonces varios retratos; uno, ecuestre, de gran tamaño, se envió a Felipe IV, según refiere Guilliet de Saint Georges, escritor del siglo XVII. (Cf. *Gazette des Beaux-Arts,* I, 1912, págs. 5 y ss., y en la misma Revista, I, de 1894, pág. 92.) Cree Hymans que el retrato ecuestre pudo pintarlo Teniers, y los animales, Fyt; y recuerda que Justo Van Egmont fué el pintor de Cristina; Wurzbach (I, 486) habla de un retrato de la Reina de Suecia obra de Egmont, que grabó Pontius en 1654.

Oncken (ob. cit., VIII, pág. 423) publica un grabado, sin fecha, 1653, que proviene de un cuadro de David Beck, retrato de la Reina de Suecia, análogo al núm. 2402 del Prado. Beck nació en Delft en 1611 ó en 1621, fué discípulo de Van Dyck en Inglaterra, y desde 1647, pintor y *valet de chambre* de Cristina de Suecia; murió el 20 de diciembre de 1656. (Wurzbach, I, pág. 67).

Cristina de Suecia nació el 7 de diciembre de 1628, y murió en Roma el 19 de enero de 1689. Agregaremos dos notas acerca de la iconografía de la célebre Reina en España.

Bosarte *(Viaje,* págs. 330-333) advierte que en la sacristía de San Pablo, de Burgos, había un cuadro sin con-

cluir, de estilo parecido al último de Velázquez, representando la abjuración de Cristina ante Fr. Juan Güemez, hijo de dicho convento.

En el libro del Dr. Francisco Santos de la Carrera, *Parabien a la Iglesia Catholica romana en la conversion de Cristina Alexandra reyna de Suecia*, Roma, 1656, figura una lámina grabada en cobre, por Guillermo Vallet, que representa a la Reina conversa ofreciendo coronas al Papa.

Recordemos también la protección que dispensó esta dama al místico quietista aragonés Miguel Molinos.

Quien desee más noticias de las relaciones de Cristina de Suecia con España, puede consultar el estudio de August Strindberg *Relations de la Suede avec l'Espagne et le Portugal jusqu'à la fin du dix-septième siècle*, en el *Boletín de la Academia de la Historia*, t. XVII, pág. 321 ss., 1890.

Núm. 1978.

ESCUELA FLAMENCA DEL XVII
DAMA DESCONOCIDA
0,37 × 0,32.

Este lindo lienzo, creemos retrata a Luisa Enriqueta de Orange Nassau, según su efigie, que publica Thorold Rogers en la *Historia de Holanda*, pág. 346.

Era hija de Federico Enrique de Nassau; nació en 1627; esposa del gran Elector de Brandemburgo Federico Guillermo; murió en 1667. Hay retrato de ella con su marido en el Museo de Amsterdam (núm. 1236), obra de Honthorst, fechada en 1647.

Núm. 1041.

JUAN DE PAREJA
LA VOCACIÓN DE SAN MATEO

2,25 × 3,25.

Vese en este cuadro el autorretrato del autor, señalando a un papel donde se lee: «Juan de Pareja en el año 1661». Tal circunstancia, que apuntó ya Madrazo y repitió Justi, no se indica en el *Catálogo* de 1910 ni en el francés de 1913. Se cree, generalmente, que Pareja nació en 1606; pero en este lienzo no representa tener cincuenta y cinco años; acaso en él su autor trató de rejuvenecerse, pues no aparenta más años que en el retrato que de él pintó Velázquez, y conserva el Conde de Carlisle en el castillo de Howard. Otro retrato de Pareja, atribuído también a Velázquez, guarda el Conde de Radnor en su castillo de Longford. Se afirma que Velázquez hizo estos retratos de su esclavo, en 1650, durante su segunda estancia en Roma.

Lo reproduce Sentenach: *La Pintura en Madrid*, página 131.

Núm. 1232.

ESCUELA DE VELÁZQUEZ
FELIPE IV

2,03 × 1,25.

En nota se advierte en el *Catálogo:* «Creemos poderlo atribuir a J. B. del Mazo».

Por una feliz casualidad, el Inventario del Retiro, de 1794, describe puntualmente este retrato, que estuvo atribuído a Velázquez, y en el que declara un letrero «+ Señor | D. Jvan de | Gongora», que ha podido

D. Pedro Beroqui devolvérselo al verdadero autor, Pedro de Villafranca, del que hasta hace poco no conocíamos más que grabados, en verdad magníficos muchos de ellos, y aunque Cean dice fué también pintor, no citaba ningún cuadro suyo. Uno firmado conocemos: *La Adoración de los Reyes*, propiedad de D. Lope de Olarte, en Madrid, que ha servido, en unión de los grabados, sobre todo el hermosísimo publicado en el libro del P. Santos, por Villafranca (firmado en 1657), que es la más exacta reproducción que de un cuadro puede hacerse, para confirmar por completo la atribución del Inventario.

Pero más, y mejor que pintor, fué Villafranca grabador; abundan las obras de su buril; entre las más hermosas han de citarse, además de las estampas del citado libro del P. Santos, las bellísimas que adornan la relación de la jornada a Fuenterrabía de Leonardo de Castillo. Pocos como él supieron dar el empaste jugoso de la pintura a los retratos grabados; no rayó a tanta altura al componer y al decorar; era poco original y falto de brío. En 1690 declara Fernández de Laredo que su suegro Villafranca murió «siendo Pintor de Su Mgd. de más de 86 años».

Retratos de Felipe IV, niño, no conocemos ninguno en el Museo; el Inventario de 1686 describe uno: «en vn carretón con diges y cuellecito de mano», de Pantoja, seguramente perdido; al lado de Ana Mauricia aparece en un cuadro de la Colección Valencia de Don Juan (reproducido en el *Catálogo de la Exposición de 1902)*, del de Villandrando y del que figura en el lienzo de Mayno ya queda hecha mención (págs. 171 y 205), y no es cosa de enumerar la serie velazqueña desde el ecuestre perdido hasta el de las Meninas.

Rey muy retratado fué Felipe IV: tuvo la suerte de que fuese contemporáneo suyo el pintor más grande que ha habido; supo adivinar el genio del joven sevillano y

por su pincel ganó la inmortalidad a la que su insignificancia, como Rey, y sus desaciertos, como gobernante, no le daban derecho. Felipe el *Grande* llamáronle a porfía poetas aduladores y cronistas asalariados, *grandeza* que D. Francisco de Quevedo definía así:

> «Grande sois, Felipe, a manera de hoyo;
> ved esto que digo en razón de apoyo:
> quien más quita al hoyo más grande lo hace;
> mirad quien lo ordena veréis a quien place»

ocioso consejo no solicitado... A las cuatro de la madrugada del 17 de setiembre de 1665 murió Felipe IV, «desligado de toda pompa mundanal, y aun de todo afecto terreno, con majestuosa serenidad y devota resignación». (Maura Gamazo: *Carlos II y su Corte*, I, 114.)

Un curioso retrato de Felipe IV en el ataúd hay en el Hospital de la Orden Tercera de esta corte.

Núm. 1192.

VELÁZQUEZ

MARÍA TERESA, HIJA DE FELIPE IV

2,12 × 1,47.

Justi indicó la verdadera identificación de este retrato, afirmando que era la después emperatriz Margarita, y no la futura mujer de Luis XIV. Beruete aceptó (obra citada, pág. 149) la idea, que recogen también la edición francesa del *Catálogo*, y Beroqui, en sus *Adiciones*.

Beruete señala que la desproporción entre la figura y la silla que tiene al lado atestigua que al cuerpo correspondía una cabeza más infantil, y que las partes repintadas de la cabeza actual delatan la factura de Mazo. Hacia 1664, V. von Loga *(Las Meninas: Jahrb. Kunst*

Sam., de Viena, t. XXVII, 1909, pág. 171 y ss.) sostiene que Mazo retocó la cara y manos de un retrato de la infanta María Teresa, dejado sin acabar por Velázquez hacia 1648, y que lo convirtió en retrato de su hermana Margarita.

Juzgamos extrañas estas manipulaciones y trueques, y creemos más natural que Mazo repintase, hacia 1662, un retrato de la misma Infanta niña, obra no terminada por Velázquez—tal vez por causa de su muerte—en 1660.

Nació D.ª Margarita el 12 de julio de 1651; se casó con el emperador Leopoldo de Austria el 12 de diciembre de 1663, y murió el 13 de marzo de 1673.

Núm. 888.

MAZO

DOÑA MARIANA DE AUSTRIA (?)

2,09 × 1,47.—Lám. XLVIII.

«Está retratada en pie, vestida toda de negro como de luto... Hay al fondo una puerta abierta, que deja ver otra habitación en que están... dos Infantes niños con una guarda o camarera detrás, tiene este cuadro un letrero apócrifo que le declara retrato de la infanta María Teresa.»

La retratada no es D.ª Mariana de Austria, a quien conocemos, no sólo por numerosos retratos en el Museo del Prado, sino también, y, para no citar más que una fuente, los que se reproducen en la interesantísima monografía citada en la pág. 227.

Por el contrario, presenta extraordinarias semejanzas con un grabado alemán, conservado en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (mesetón 6.º, carpeta 1.ª), retrato de la infanta Margarita María.

Este retrato debió de pintarse, como observa Valerian

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

La Emperatriz D.ª Margarita hija de Felipe IV.

Mazo

CATÁLOGO DEL PRADO N.º 888: D.ª MARIANA DE AUSTRIA

von Loga, al ir a partir la infanta de la Corte, enlutada aún por la muerte de Felipe IV.

En el fondo se divisa, a la derecha, no un Infante niño, cual venía afirmándose, sino un enano de la Corte. Acompáñanle dos damas, una de las cuales acaso sea el aya de Carlos II, la Marquesa de los Vélez.

Al lado del enano se distingue claramente a Carlos II, que entonces tenía cuatro o cinco años, con el cetro en la mano y ostentando las insignias del Toisón (que no lleva ninguna de las damas de la Casa Real retratadas en nuestro Museo), lo cual rectifica la suposición de algún distinguido crítico, que creía era esta figura la de una Infanta. No puede ser tampoco, como supuso Madrazo, el príncipe Felipe Próspero, entre otras razones, porque éste, en el retrato del Museo de Viena, pintado poco antes de su muerte, tiene el pelo muy corto y no había tiempo bastante para que le creciesen las luengas melenas rubias con que su hermano Carlos II aparece en esta obra maestra de Juan Bautista del Mazo. En confirmación de que es Carlos II el retratado, y por si alguna duda quedase, compárese con el espléndido grabado de Pedro de Villafranca que figura en el libro de Leonardo del Castillo *Viaje de Felipe IV a la frontera de Francia* (Madrid, 1667), en el que el infeliz Rey *Hechizado* recuerda extraordinariamente el retrato de Mazo.

Sólo *Las Meninas* aventajan a este cuadro en darnos la imagen fiel de una escena de la vida de la Corte de España en el siglo XVII; nunca muy alegre el Alcázar de Madrid, la muerte de Felipe IV acreció su tristeza, y el espíritu monjil de D.ª Mariana entenebreció el Palacio. Mazo fué intérprete en este solo lienzo, y genial, de aquellos años difíciles de la minoridad de Carlos II.

El tema lo repitió el mismo pintor en un cuadro de la colección Cook, que estuvo en la Exposición de Londres de 1917: D.ª Mariana, con tocas de viuda y monjil; al fondo, el Rey niño jugando.

De los retratos de D.ª Margarita, hay una extensa y documentada monografía de Loga, titulada *Las Meninas* —antes citada— . A ella, puede añadirse que, a nuestro parecer, con sus padres en la gran escalera de las Descalzas Reales, están retratadas María Teresa y la infanta Margarita, y no ésta y Felipe Próspero; y por lo tanto, la fecha del interesante fresco es algunos años anterior a la que se le señala por el Sr. Tormo (obra citada, págs. 38-39).

Núm. 2407.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA GENERAL DEL TIEMPO DE LUIS XIV

1,05 × 0,86.—Lám. XLIX.

En la escuela francesa se agrupan, en el Museo del Prado, muchos retratos, que ni son franceses por la técnica ni por los personajes representados. De los ejemplos más significativos del común error, es este de que hablamos

Compárese el retrato de nuestro Museo con cualquiera de los numerosos que se conocen de Carlos II de Inglaterra, y dígase si puede haber más palmaria y clara identificación. La semejanza raya en identidad si se hace la comparación con el atribuído a Samuel Cooper, propiedad del Duque de Buccleuch (publícase en *Early english portrait miniatures,* número especial de *The Studio,* 1917, lámina XLII); no menos relación presenta con el fechado en 1669, obra de David Paton, de la misma colección (obra citada, lám. XLV), y aun se parece a la miniatura de viejo de la colección Pierpont Morgan (en la *Espasa,* tomo XI, pág. 1026, publicada como retrato de Carlos II de España!!) y a otra miniatura en el Museo de Amsterdam (núm. 2826), firmada por Cooper el año 1665.

LAM. XLIX [1]

CARLOS II, REY DE INGLATERRA.

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2407: desconocido. Escuela francesa.

Carlos II, Rey de Inglaterra.

Miniatura atribuída a Samuel Cooper.

Hay una medalla, obra maestra de Borver, con los bustos del mismo monarca y de su esposa.

Hijo de Carlos I, nació Carlos II en Londres el 29 de mayo de 1630 y murió en la misma ciudad el 26 de febrero de 1685.

Fué coronado el 1.º de enero de 1661; era afable y de agudo ingenio; su vida fué azarosa, pero nunca perdió la calma y el humor; estuvo casado con Catalina de Portugal; no dejó hijo alguno legítimo, pero sí larga descendencia bastarda.

En el Prado hay otro retrato suyo, de niño, considerado como de escuela de Van Dyck, núm. 1499; réplica con variantes del conservado en Winsord, según Schaeffer (ob. cit., págs. 512-13); el retrato de Madrid será un probable regalo de la reina Enriqueta María a su hermana Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV; del mismo tipo hay otro atribuído también a Van Dyck, de la colección Bellvoir, reproducido en *The Connaisseur*, II, 1903, pág. 68; y tal vez es también el niño que aparece en un lienzo del Palacio de Liria, fechado en 1635 (vid. *Catálogo* de Barcia).

Núm. 2409.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
SEÑORA JOVEN Y BELLA
1,02 × 0,88

En el mismo Museo, con el núm. 2371, se puede comprobar es esta dama María Teresa, hija de Felipe IV y mujer de Luis XIV; nació el 20 de setiembre de 1638, se casó con el Rey Sol el 9 de junio de 1660, y murió el 30 de julio de 1683. (Dussieux: ob. cit., pág. 91.)

Es curioso hacer notar que no se conserva ningún retrato de María Teresa obra segura de Velázquez, ni en el Prado se ha reconocido ninguno del tiempo de su estancia en España.

En nuestro Museo está retratada en los núms. 2291 y 2292, obras de Mignard, y rodeada de su familia en el anónimo de escuela francesa núm. 2371.

Núm. 2288.

PIERRE MIGNARD

PRÍNCIPE DE LA CASA DE FRANCIA

1,05 × 0,87.

Son evidentes las semejanzas de este niño, vestido a la heroica—por la preocupación clasicista de la vida francesa de la segunda mitad del XVII, tan moldeada por el teatro *épico*—con el retrato de Luis de Francia, tal como aparece, algo menor, de la mano de su madre, María Teresa de España, en el cuadro del mismo pintor, número 2291 del Museo.

Nació el Gran Delfín en Fontainebleau el 1.º de noviembre de 1661; casó el 7 de marzo de 1680 con Mariana Cristina de Baviera; muerta su esposa en 1690, dejándole entre sus hijos al Duque de Anjou, que había de ser Felipe V de España, se casó en secreto con María Emilia Joly de Chonin; murió en el castillo de Meudon el 14 de abril de 1711. (Dussieux: ob. cit., págs. 97 y 98.)

Publicado en la *Espasa*, t. XXXV, pág. 106.

Núm. 2375.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
RETRATO DE UNA NIÑA

0,78 × 0,56.

De corta edad, «con un limón en las manos». Se parece mucho al Delfín de Francia, hijo primogénito de Luis XIV y de su esposa la reina María Teresa, retratado en el núm. 2232 del Prado, firmado así: «Beaubruns fecerunt, 1665»; pero acaso sea su hermana María Teresa, nacida el 2 de enero de 1667 en San Germán, y muerta en el mismo castillo en 1.º de marzo de 1672.

Núm. 2290.

PIERRE MIGNARD
MLLE. DE FONTANGES

1,05 × 0,90.

No es la célebre favorita de Luis XIV; tenía la Fontanges el pelo rojo, y el de esta dama es rubio; no se admira tampoco su belleza, de la que decía la Duquesa de Orleans: «Belle des pieds jusqu'à la tête, mais pas plus d'esprit qu'un petit chat». Además, el parecido entre este y sus retratos ciertos es ligerísimo. Ha de borrarse, pues, de las cartelas del Museo el nombre de la famosa *enamorada* del Rey Sol.

Presenta este retrato bastantes rasgos comunes con el de Leonor de Mantua, tercera esposa de Fernando III, según un grabado que se reproduce en el t. XXVI del *Jarhb. Kunst. Sam.*, de Viena, en el citado estudio del pintor Luyck.

Núm. 1153.

ALONSO MIGUEL DE TOBAR
RETRATO DE MURILLO
1,01 × 0,76.

Atribúyese al pintor Alonso de Tobar este cuadro, que es una mera copia del autorretrato de Murillo (pintado hacia 1675), propiedad del Conde de Spencer, que puede verse al frente del libro de August L. Mayer sobre Murillo, en la colección *Klassiker der Kunst* (Stuttgart y Berlín, 1912).

Mide el original 1,19 × 1,07, y el lienzo de Madrid, que es menor, acaso ha sido recortado; pero en la parte conservada se reproducen con gran fidelidad todos los pormenores de aquél. No creemos haya motivo suficiente para afirmar quién es el autor de esta copia, quizá de la misma mano que la que posee en Londres el Duque de Wéllington y publica Mayer (ob. cit.), pág. 273.

Núm. 650.

CARREÑO DE MIRANDA
CABALLERO
2,17 × 1,55.—Lám. L.

Este retrato, el más hermoso de los de su autor, procedente de la venta Osuna, no se había hasta ahora identificado; únicamente sabíamos, como punto de partida, que el mismo personaje, aunque algo más viejo, figura en el cuadro del auto de la Inquisición de 1680, muy en primer término. (Prado, núm. 1126.)

Estudiando la *Relación histórica* escrita por el familiar del Santo Oficio José del Olmo (Madrid, 1680), en el capí-

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

D. Gregorio de Silva y Mendoza, Duque de Pastrana

Carreño de Miranda

CATÁLOGO DEL PRADO N.º 650: DESCONOCIDO

tulo de los Grandes de España que se hicieron familiares para este auto tan solemne, figura con el número XXIII el duque de Pastrana, D. Gregorio de Silva Mendoza y Sandoval, uno de los más jóvenes, y cuya edad conviene a maravilla con nuestro personaje, que, además, hubo de *distinguirse* notablemente en la función, pues según el buen Olmo cuenta: «fué de singular ejemplo el excelentísimo Sr. D. Gregorio de Silva, que viendo hacía falta un cerrajero para el más breve expediente del embarazo de quitar las prisiones, fué personalmente, acompañado de un Comisario del Santo Oficio, a buscar un profesor de aquel arte, y con la eficacia de su autoridad y diligencia, le condujo con tanta presteza, que fué causa de que no fuese mayor la dilacion. La gloria de esta accion es justo que quede en la memoria para admiracion de los siglos y que se pondere en todos los tiempos»; y sigue la enorme lista de todos sus títulos; tan *altos merecimientos* movieron seguramente a Rici a retratarle en señalado lugar.

Era caballero de Santiago desde 1666 (en el retrato de Carreño luce su cruz), y de sus pruebas (Archivo Histórico Nacional, sig. 7768) sacamos los datos siguientes: Don Gregorio de Silva Mendoza y Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, natural de Pastrana, donde nació el 22 de marzo de 1649, era hijo de Rodrigo de Silva Mendoza Sandoval y Cerda y de D.ª Catalina Gómez de Sandoval y Mendoza, príncipes de Mélito, duques de Pastrana, Estremera y Francavilla, y nieto, por línea paterna, de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Eboli.

Según dice Salazar y Castro, en sus *Glorias de la Casa Farnese*, pág. 379, casó en primeras nupcias, el 15 de agosto de 1666, con D.ª María de Llano, hija del VI Marqués del Carpio y de D.ª Catalina de Córdoba.

Casó de nuevo, en 1675, con D.ª María de Haro y Guzmán, hija del favorito y primer ministro de Felipe IV don Luis Méndez de Haro y Sotomayor, VI marqués del Carpio.

Fué D. Gregorio María de Silva, además de conde de Saldaña, IV príncipe de Mélito y Eboli; V duque de Pastrana y Estremera y montero mayor de Castilla.

Don Gregorio fué creado caballero del Toisón el 11 de mayo de 1693, y falleció el 10 de noviembre del mismo año. Con esta insignia está retratado en un cuadro del Louvre, que Mayer atribuye a Murillo en el volumen correspondiente a este artista de la serie *Klassiker der Kunst*, página 227. La atribución a Murillo es imposible, porque el gran pintor sevillano había fallecido muchos años antes de que el personaje que estudiamos llegase a la edad que representa en el cuadro del Louvre, del que posee una réplica el Sr. Marqués de la Mina. Estas dos pinturas no pueden adjudicarse a Claudio Coello, que también retrató al Duque de Pastrana en su obra maestra, el cuadro de la Sagrada Forma: es el más próximo al Rey y detrás de él; aunque más gordo y viejo, corrobora indiscutiblemente la identificación. (P. Eustasio Esteban: *La Sagrada Forma de El Escorial*, pág. 94).

Don Luis Salazar y Castro dedicó la *Historia genealógica de la Casa de Silva* (Madrid, 1685) a este magnate retratado por Carreño.

Núm. 992.

MURILLO

EL P. CAVANILLAS, RELIGIOSO DESCALZO VESTIDO CON HÁBITO PARDO

0,76 × 0,62.

No sabemos por qué este retrato está en la sala de Murillo, pues los Inventarios de 1746 y siguientes lo atribuyen a Claudio Coello, y presenta todos los caracteres de su estilo, y no los de la escuela sevillana. Con razón Mayer, en su libro *Murillo* (Stuttgart-Berlín, 1913), coloca

esta obra (págs. 274 y 290) entre las atribuídas erróneamente al gran artista sevillano.

Claudio Coello nació en Madrid en 1642 y murió en 1693. (Vid. Pérez Bustamante, *Boletín*, 1918, III.)

Núm. 646.

CARREÑO DE MIRANDA
NIÑA GIGANTESCA
1,65 × 1,07.

Al mismo tiempo que series de bufones, había en Palacio, desde los tiempos de Carlos V, un buen número de cuadros representando monstruos humanos. Esta extraña afición a los fenómenos teratológicos se demuestra ya en el Inventario del Pardo de 1564, donde se catalogan «un niño de tres dientes», «la muchacha barbuda» y «la muchacha crespa», que Argote atribuía a Moro. Del mismo Moro era la Barbuda de Peñaranda, y el *Españoleto* empleó antiartísticamente su pincel en la horrenda Barbuda de los Abruzos (publicada en el *Boletín*, 1916, pág. 15); había además en Palacio el retrato de un gigante catalán, Juan Viladons, campesino, que se inventaría en 1636. Pagó también Carreño contribución a esta costumbre estrafalaria, con repugnancia y por obedecer al Rey —así lo hacen suponer los gustos señoriles y delicados del Van Dyck español—, pintó vestida y desnuda a una horrible niña de obesidad increíble.

Llamábase Eugenia Martínez Vallejo — cosa que callan los *Catálogos*—; tenía seis años cuando Carreño la retrató, y pesaba cinco arrobas; era natural de Bárcenas: tal dice una *Relación* impresa en Sevilla por Juan Cabezas (2 hojas en fol.), en 1680, y añade que «Carlos II la ha hecho vestir decentemente al uso de Palacio..., y ha

mandado al segundo Apeles de nuestra España, el insigne Juan Carreño, que la retrate de dos maneras, una desnuda y otra vestida de gala como oy está y lo executa con el acierto que siempre acostumbra su valiente pincel».

Pintura admirable es la de este ingrato retrato; su técnica es magistral, por lo moderna; es de los más decididos y francos trozos pictóricos de la escuela madrileña.

El cuadro de la monstrua desnuda se perdió modernamente; cuenta Madrazo que Fernando VII lo tenía en la Zarzuela y se lo regaló al pintor de cámara Juan Gálvez, de quien lo adquirió el Infante D. Sebastián. En Palacio se le creía un Baco, según Palomino, o un Sileno, y Widdrington lo describió como «retrato de una enana desnuda en carácter de Sileno, por Velázquez». (Cf. *Catálogo extenso.)*

Núm. 645.

CARREÑO DE MIRANDA
PEDRO IWANOWITZ POTEMKIN
2,04 × 1,20.

Estuvo en España Potemkin en los comienzos del reinado de Carlos II; aparte de los papeles que extracta G. Maura: *Carlos II y su Corte,* I, págs. 39 y ss., da noticia de su embajada el curioso libro, del que hay ejemplar en la Biblioteca «Menéndez Pelayo»: *La Russie du XVII^e siecle dans ses rapports avec l'Europe occidentale —Recit du voyage de Pierre Potemkin envoyé en ambassade par le tsar Alexis Mikhaïlovitch a Philippe IV* (sic) *d'Espagne et a Louis XIV en 1668. Precedé d'un aperçu de l'état social et politique, des trois pays à cette époque par le Prince Emmanuel Galitzin* (Paris, Gide et J. Baudry, éditeurs, 1855). En este libro se inserta un *Journal detaillé de l'am-*

bassade du Stolnik et Namestnik de Borovsk Pierre Ivanovitch Potemkin en Espagne, 1667-1668.

El Gobernador o *Namestnik* Potemkin, acompañado del *Diak* o Secretario del Consejo Simeón Roumianssoff, salió de España el 2 de Julio de 1668.

Beroqui, siguiendo a Maura, dice que Potemkin volvió de embajador a España en 1681, año en el que creemos más probable le retratase Carreño que en 1668.

Al Embajador de Moscovia—nombre que en los Inventarios recibe siempre el retratado—aluden los «Libros de gobierno de la sala de Alcaldes de casa y corte» (Archivo Histórico Nacional, fol. 542 vto. del Indice).

Núm. 1127.

FRANCISCO RIZI
GENERAL DE ARTILLERÍA,
QUIZÁ DON ANDRÉS CANTELMO

2,02×1,35.

Conjeturan los *Catálogos,* que el retratado acaso sea Andrés Cantelmo (fallecido en 1645), sin tener en cuenta que dicho personaje no aparece en los índices de la Orden de Calatrava ni tampoco en los de la de Santiago, y que el anciano General representado en este lienzo lleva la venera de Calatrava (Madrazo dijo, por error, la de Santiago).

Además, los retratos de Cantelmo, uno de ellos de Paulus Pontius, conservados en la Nacional (Bellas Artes, mesetón 5, carpeta 6), se parece muy poco al del Museo. En cambio, ofrece grandes analogías con los del Conde de Fuensaldaña, como el que hay en el cuadro de Teniers (núm. 1813 del Prado), aunque no puede ser, porque este Conde era caballero de Alcántara.

En el libro de Parrino sobre los Virreyes de Nápoles, hay un retrato de D. García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo (que desde 1658 desempeñó el virreinato), que es bastante semejante al supuesto Cantelmo, y, según Parrino, era calatravo; pero registrados los índices, no aparece entre los caballeros.

Por la misma razón de la Orden, no puede creerse sea el retratado, como cabría sospechar, D. Juan Francisco Serra, marqués de Almendralejo, gobernador «delle arme di Catalogne e di Lombardia», según declara la inscripción de un retrato grabado en 1657, del que hay prueba en la Nacional. Tampoco fueron de dicha Orden, ni don Juan de Velasco, conde de Salazar, marqués de Belveder, que fué «grand maestre de l'artilleria», como reza el rótulo de un su retrato en la Nacional, ni D. Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona, virrey de Nápoles desde 1666, que, en un curioso grabado de la citada Biblioteca, aparece con unos cañones a los pies.

En cambio, fué calatravo y general de Artillería el marqués de Astorga y Velada, D. Pedro Alvarez Gómez Dávila, pero sus cuatro retratos en la Sección de Bellas Artes no se parecen al de este General del Museo, que queda, por lo tanto, como desconocido.

Núm. 2412.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
NIÑA DEL TIEMPO DE FELIPE V

1 × 0,81.—Lám. LI.

Que no es una niña y sí un Príncipe, lo demuestra la insignia del «Saint-Esprit», Orden la más ilustre de Francia, hoy extinguida.

En el Palacio de Versalles hay un lienzo, atribuído a Mignard, que se dice retrato de Felipe de Francia, el que

FELIPE V, REY DE ESPAÑA.

¿Mignard?

Catálogo del Prado: núm. 2412: «Niña del tiempo de Felipe V». Anónimo de escuela francesa.

había de ser nuestro Felipe V, tan igual al cuadro del Prado, que ni una variante cabe señalar entre ambos y pudieran publicarse indistintamente.

Los retratos posteriores de nuestro primer Borbón apoyan la identificación de estos lienzos.

Nació Felipe V en Versalles el 1.º de diciembre de 1683; no fué bautizado, según uso de la Casa de Francia, en aquel tiempo, hasta el 18 de enero de 1687—¿fecha del retrato?—; murió en Madrid, el 9 de julio de 1746.

Núm. 957.

SEBASTIÁN MUÑOZ
RETRATO DEL AUTOR
0,35 × 0,33.

Ignoramos qué razones tendría Madrazo para esta identificación y atribución; no conocemos otra efigie del pintor de Navalcarnero, y, por lo tanto, hemos de atenernos a asegurar que, o éste no es retrato suyo, o Muñoz era un verdadero *Sosia* de Palomino. Los retratos del *Vasari español* no dejan lugar a duda alguna de que este del Prado es el mismo D. Acisclo Antonio, algo más joven que en los retratos suyos que hemos estudiado en la Junta de Iconografía.

Nació Palomino en Bujalance el año 1653; murió el 12 de agosto de 1726, no en 1725, como dice el *Catálogo*. (Cf. Alvarez Baena: *Compendio Histórico de las Grandezas de la Coronada villa de Madrid*. Madrid. Sánchez, 1786, página 251.)

Núm. 2381.

ANONIMO DE ESCUELA FRANCESA
PRÍNCIPE DE LA CASA DE BORBÓN

0,69 × 0,55.

Este retrato de un Príncipe joven, con armadura y enorme peluca, es muy probable nos dé los rasgos del príncipe Eugenio de Saboya, a quien conocemos por la miniatura de Benjamín Arlaud, de la colección Buccleuch (vid. ob. cit., lám. LXIII); aparece más viejo en la miniatura que en el Prado.

Hijo de Eugenio Mauricio, duque de Saboya-Carignán y de Olimpia Mancini, sobrina de Mazarino; nació en París en 1663; murió en Viena en 1736; al servicio de Austria consiguió grandes éxitos militares contra turcos y franceses, pues fué de los más grandes generales de su tiempo.

Núm. 553.

ESCUELA NAPOLITANA
PERSONAJE DESCONOCIDO DE FINES DEL XVII

0,98 × 0,86.—Lám. LII.

«Viste — dice el *Catálogo* — traje militar, con peluca que le baja hasta la mitad del pecho, gran corbata de encaje, coleto de ante con bocamanga verde, voluminosos puños de camisa, un pomposo lazo rojo en el brazo derecho, en la mano derecha el bastón y en la izquierda el chambergo. — Media figura, tamaño natural. Hallamos gran semejanza entre este personaje y D. Juan de Austria, el bastardo de Felipe IV.» *(Catálogo del Museo*, edición de 1910.)

Nosotros no encontramos parecido entre las toscas fac-

LAM. LII[1]

D. Guillermo Ramón de Moncada,
Marqués de Aytona.

¿Escuela napolitana?

Catálogo del Prado, núm. 553: desconocido. Escuela napolitana.

LAM. LII[2]

Estampa firmada: «G° Martin F t.»

(Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional).

ciones de este general y las de Juan José de Austria en los retratos que de él hemos visto: en el Palacio del Pardo, obra de José Ribera, en el Museo del Prado (sin catalogar), y el firmado por Jiménez Donoso, en la Sociedad Económica de Santiago de Compostela.

Mas creemos indudable, por el cotejo con el grabado reproducido en la adjunta fotografía y conservado en la Biblioteca Nacional, sección de Bellas Artes, mesetón 5.º, carpeta 6.ª, que el retratado en este cuadro (que no parece de escuela napolitana, como dicen los *Catálogos)* es el general D. Guillermo Ramón de Moncada, VI marqués de Aytona y de Villarreal.

Don José Antonio Alvarez y Baena, en las págs. 380-82 del tomo II de su eruditísima obra *Hijos de Madrid ilustres en santidad, armas, ciencias y artes,* dice que este magnate, bautizado en la parroquia de San Sebastián (Madrid) el 4 de enero de 1672, era hijo de D. Miguel Francisco de Moncada, marqués de Aytona, y de D.ª Luisa Portocarrero y Meneses. «Sirvió al Sr. Don Felipe V de Gentil-Hombre de su Cámara y... de General de la Caballeria del Exército de Cataluña y S. M. le nombró en 31 de Diciembre (de 1701) Maestre de Campo General del Exército de Milán; con cuyo puesto pasó á aquel estado, y asistió á las campañas que tuvo S. M. en él, portándose con gran valor. Vuelto á España el de 1704, en que se formaron los dos Reales Cuerpos de Infanteria Española y Walona, de á tres mil hombres cada uno, le eligió S. M. por Coronel del de los Españoles. En este empleo acompañó la Real Persona todo el resto de su vida, hallándose en cuantos viages, campañas y batallas se ofrecieron en aquellos años, por lo que mereció siempre la mayor distinción del Soberano, que le dió el grado de General de sus Exércitos. Falleció en Valencia a 5 de Febrero de 1727, y fué depositado en el convento de Trinitarias Calzadas de nuestra Señora del Remedio, extramuros de la

ciudad, ínterin se trasladaba al Real Monasterio de Santas Cruces *(Santas Creus)*, de la Orden de San Bernardo, Diócesis de Tarragona, entierro de su casa.»

«Casó en Madrid a 25 de Setiembre de 1688 con doña Ana María de Benavides, hija de los Condes de Santisteban; y muerta en 14 de Junio de 1720, contraxo 2.º matrimonio con D.ª Rosa María de Castro, Condesa de Lemus. Del 1.º tuvo dos hijas, D.ª Teresa, que sucedió en las Casas de su padre, y casó con D. Luis Antonio, Duque de Medinaceli, y D.ª Luisa, muger de D. Fadrique de Silva, Duque de Hijar.» [A. Baena, loc. cit.]

«Hombre de pasiones violentas que ocultó siempre tras la máscara elegante de la cortesía, era Aytona conocido por dos cualidades en él relevantes: una exagerada devoción religiosa rayana en el misticismo, y una absoluta y probada lealtad a sus Reyes, rayana en servilismo.» (Maura: *Carlos II*, pág. 159.)

Núm. 2276.

LARGILLIERE

ISABEL CRISTINA DE BRUNSWICK

0,93 × 0,75.

Parece que la única razón de creer a esta dama la mujer del pretendiente Carlos de Austria, es un asiento del Inventario de La Granja de 1746, colección de Felipe V, núms. 1047-1048. «Dos retratos en lienzo Carlos sexto emperador y la emperatriz, el uno de tres pies menos un dedo de alto y tres quartas de ancho y el otro tres pies y seis dedos de alto y once dedos de ancho». Y es extraño que Largilliere, de cuyo estilo es ejemplar típico esta pintura, retratase a Isabel Cristina de Brunswick.

LUIS I DE ESPAÑA.

Miguel Angel Houasse.

Catálogo del Prado, núm. 2387: Escuela francesa.

Un retrato de Rigaud, conservado en Versalles, nos permite sospechar si en el lienzo del Prado se figurará a Isabel Carlota de Baviera, segunda esposa del Duque de Orleáns Felipe de Francia, hijo de Luis XIII, y madre del Regente; nació esta dama en Heidelberg el 27 de mayo de 1652 y murió en Saint Cloudel 8 de diciembre de 1722 Dussieux: ob. cit., pág. 128); en el cuadro de Versalles aparece más gorda y vieja.

Núm. 2387.

ANONIMO DE ESCUELA FRANCESA

LUIS I DE ESPAÑA

1,72 × 1,12.—Lám. LIII.

Este hermoso retrato, una de las pocas pinturas francesas de este tiempo en las que la ejecución más minuciosa no destruye el efecto de sobriedad y elegancia, unido a un colorido magistral y no usado, atribúyelo D. Elías Tormo a Miguel Angel Houasse, pintor francés de cuya estancia en España escasas noticias se tienen. (*Boletín*, 1909, pág. 296.)

La hipótesis del Sr. Tormo es no sólo sugestiva, sino probable; quien pintó los lienzos sobrios y de tonalidad opaca y grísea del retablo del Noviciado, hoy en la Universidad central, bien pudo haber pintado este precioso retrato; se esgrimía en contra el argumento de lo diferente de su técnica de la de los dos que se le atribuyen en el *Catálogo* (núms. 2265-66); pero, como más adelante se prueba, con el Inventario de 1747, que son obras de Ranc, desaparece la dificultad más grave que a la atribución propuesta se oponía.

Núm. 2336.

JUAN RANC

NINA DE LA CASA REAL DE ESPANA

0,76 × 0,62.

La comparación con el núm. 2277 del Prado, obra firmada «N. Largillierre Pinx. 1724» — noticia ignorada en los *Catálogos*—prueba es este otro retrato, un poco posterior, de María Ana Victoria, la hija mayor de Felipe V y de Isabel Farnesio, que, nacida en Madrid el 31 de marzo de 1718, falleció en Lisboa el 15 de enero de 1781; concertada su boda con Luis XV el 25 de noviembre de 1721, llegó a Francia el 2 de marzo de 1722 y encontrándola *algo joven* para el matrimonio, devolviéronla a España en la primavera de 1725, y a pesar de estar destinada a Francia, «recayó la posesión en Portugal» (así lo refiere candorosamente el P. Flórez); en virtud del tratado de San Ildefonso de 1.° de octubre de 1725, se firmaron las capitulaciones el 25 de diciembre de 1727 y se casó en Elvas, el 19 de enero de 1729, con José Manuel de Braganza, príncipe del Brasil y después rey de Portugal (siendo trocada por D.ª Bárbara de Braganza, que vino a unirse al príncipe Fernando). Poco antes de partir de España se pintaría, probablemente, este retrato.

Largiliere contrató en 1722 pintar una alegoría, que parece no llegó a ejecutar, de la boda de Ana Victoria con el Rey de Francia. *(Gazette des Beaux-Arts,* 1893, 2.°, página 298).

En Portugal, Marianina engordó al avejentarse (vid. un grabado de Juan Palomino en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, carpeta Portugueses).

LAM. LIV[1]

JUAN V, REY DE PORTUGAL.

¿Ranc?

Catálogo del Prado, núm. 2408: desconocido. Escuela francesa.

LAM. LIV²

JUAN V, REY DE PORTUGAL.

Grabado por Debrié, 1743.

Núm. 2408.

ESCUELA FRANCESA
PRÍNCIPE DEL TIEMPO DE LUIS XV

1,09×0,91.—Lám. LIV.

Es indudable retrato de Juan V de Portugal, padre de D.ª Bárbara de Braganza, un grabado con la siguiente firma: «*C. F. I. Debrié deliniator et sculptor Regis inv. et sculp. 1743*», en el que aparece algo más viejo, lo confirma sin dejar lugar a duda, como el lector podrá comprobar en la lámina. Contra lo que es costumbre, no ostenta el Rey portugués en el lienzo del Museo la cruz de la Orden de Cristo, e ignoramos si es condecoración o un adorno lo que cuelga de su cuello.

Hijo mayor de Pedro II y de su segunda esposa, Sofía, nació D. Juan en Lisboa el 22 de octubre de 1689; subió al trono en 1.º de enero de 1707, y coincidiendo su reinado con los fabulosos rendimientos de las minas de oro *brazileiras*, fué su gobierno un desbordarse de la suntuosidad y el fausto; hombre de escasa inteligencia, pero vano y ostentoso en grado increíble, hizo de la Corte un teatro magnífico; la etiqueta y el lujo fueron sus únicas ocupaciones, a las que daba por todo nutrimento espiritual una devoción nada ascética «emproado, soberano, a peruca magestuosa, o pulso em fofas rendas, con a mão sobre a bengala, risonho de si, passeava os olhos pelo scenario da opera fastuosa. Vestía-se de París. Era de véras un grandíssimo rei! E os mitrados de púrpura, os tonsurados de camándulas e burel, de rastos, humildes, batendo peitos, louvavam e adoravam o grande Lama do extremo occidente». Con estas frases pinta a D. Juan V, Oliveira Martins, en su *Historia de Portugal* (Lisboa, 1913, II, pág. 153) y en verdad que sus palabras son el mejor epígrafe del retrato del Prado. El mismo gran historiador

señala el carácter de plagio un poco caricaturesco de los hechos de Luis XIV, que tenían siempre las acciones del suegro de nuestro Fernando VI; el rey portugués, remedaba al de Francia hasta en las enfermedades; en algo, sin embargo, aventajó al Rey *Sol:* en el encantador *gabinete verde* del convento *das freiras* de Odivellas, pues practicaba el consejo del Arcipreste de Hita: «qui non ama monja...» Murió Juan V en 31 de julio de 1750; casó con María Ana de Austria.

Por documentos del Archivo de Palacio consta que en 1728 estuvo en Lisboa Juan Ranc a pintar a la familia real portuguesa; no creemos improbable date de tal fecha este retrato de Juan V; la edad que entonces contaba (cuarenta y nueve años) es, en efecto, la que representa, y su fisonomía en el grabado de 1743, que antes se citó, conviene con el natural envejecimiento.

Núm. 2439.

ESCUELA INCIERTA

REINA DEL TIEMPO DE CARLOS III

1,35 × 1,05.—Lám. LV.

El lector puede hacer en la lámina la comparación de este lienzo del Prado con un grabado de la Biblioteca Nacional firmado «Christ. Weigel scud.», retrato de «María Anna Archidux Avstriae Regina Portvgalliae», y no creemos juzgue aventurada la identificación, que está reforzada por la forma de la corona que aparece sobre una mesa; corona cerrada y con el mundo encima, propia especialmente de España y Portugal, por las conquista de América, Asia y África.

Fué María Ana de Austria hija del emperador Leopoldo I, nieta, por lo tanto, de D.ª María, la hermana de

LAM. LV[1]

¿María Ana de Austria, Reina de Portugal?

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2432: desconocida.° Escuela incierta.

MARÍA ANA DE AUSTRIA, REINA DE PORTUGAL.
Grabado de Weigel.

Felipe IV; casó con Juan V de Portugal, y entre sus hijos se cuenta D.ª María Bárbara, reina de España, mujer de Fernando VI.

De Juan V y de su esposa se hicieron honras fúnebres en la Encarnación de Madrid, y para el túmulo y adorno del templo escribió entonces varias inscripciones D. Juan de Iriarte, que se insertan en las págs. 489 y ss. del hermoso vol. en 4.º conteniendo sus *Obras sueltas*, que se publicó en 1774, con un retrato del autor, firmado así: «M. S. Maella invenit».—«Em. Salv. Carmona sculpsit.»

Núms. 2265-2266.

MIGUEL ÁNGEL HOUASSE

FELIPE, DUQUE DE PARMA.—UNA INFANTA, ACASO SU HERMANA

1,05 × 0,84.—1,05 × 0,84.

Dos partidas del Inventario de 1747 confirman la identificación — dudosa en el *Catálogo* — de la Infanta y rectifican la del Infante y las atribuciones:

«252—retrato del señor Infante cardenal niño, de vara y quarta de caida y vara de ancho con un perro en la mano original de Ranc». (A mayor abundamiento, el Inventario del Retiro, 1772, dice es un óvalo.)

«263—otro, de la serenísima Princesa Delfina siendo niña, en ovalo, de vara y quarta de cayda y vara de ancho de mano de Ranc.»

Nació D. Luis Antonio en Madrid, el 25 de julio de 1727; fué nombrado Arzobispo de Toledo el 9 de setiembre de 1735 y Cardenal el 19 de diciembre siguiente; en 1741 pasó a la mitra de Sevilla; renuncia a las dignidades eclesiásticas en setiembre de 1754 y toma el título de Conde de Chinchón; se casa el 27 de junio de 1776 con

María Teresa Vallabriga, y muere en Arenas de San Pedro el 7 de agosto de 1785. Está retratado en el Museo, de Cardenal, en el núm. 2426.

Su hermana, María Teresa Antonia, nació en Madrid el 11 de junio de 1726; se casó, en Versalles, el 23 de febrero de 1745, con el delfín Luis de Francia, hijo de Luis XV, y falleció en Versalles el 22 de julio de 1746; tres días antes dió a luz a una niña, que llevó su nombre y murió a los dos años. Hay un retrato póstumo de la Delfina en Versalles, obra de Tocqué (publicado en la *Rev. de l'Art.*, t. XV, pág. 59, 1904, II), y creemos es ella también la que, en figura de la diosa Flora, aparece en el cuadro núm. 2392 del Prado y está en pie en el gran cuadro de Van Loo *La familia de Felipe V* (Prado, núm. 2283). Era «tan perfecta en cuerpo y alma», al decir del P. Flórez, que «parece se enamoró de ella la Corte celestial.»

Sin necesidad de las partidas del Inventario, había para dudar de la atribución que en el Museo se da a estos cuadros; representa D. Luis alrededor de seis años; fecha su edad el lienzo hacia 1732, año en el que ya no estaba en España Miguel Angel Houasse. (Vid. Sánchez Cantón: *Los Pintores de Cámara*, pág. 116.)

Núm. 2377.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
FELIPE, DUQUE DE PARMA

0,70 × 0,85 (1).—Lám. LVI.

Este cuadro es puntual copia o réplica del pastel reproducido por *The Connoisseur* (enero de 1910, pág. 56), en que La Tour retrató al Delfín de Francia, hijo de Luis XV.

---

(1) Deben estar trastocadas las medidas en el *Catálogo*.

LAM. LVI.

El Delfín Luis, hijo de Luis XV.

Quintín Latour (réplica o copia).

Catálogo del Prado, núm. 2377: Felipe, Duque de Parma. Escuela francesa

En el estudio que los Goucourt consagraron al gran pastelista francés, se menciona un retrato del Delfín Luis, que La Tour expuso en 1745, año de las bodas de este Príncipe con la infanta María Teresa. V. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXII (1867), pág. 134.

Para acabar de convencerse de que este cuadro no representa a Felipe de Parma, basta la más ligera comparación con sus retratos por Van Loo (núms. 2282 y 2283 del Prado).

El Delfín Luis nació en Versalles el 4 de setiembre de 1729; fué bautizado el 27 de abril de 1737; viudo de la infanta de España María Teresa Antonia (vid. la papeleta anterior), se casó con María Josefa de Sajonia el 9 de febrero de 1747, y murió, sin reinar, en Fontainebleau, el 20 de diciembre de 1765; fué padre de tres reyes de Francia: Luis XVI, Luis XVIII y Carlos X. (Cf. Dussieux: obra citada, págs. 109-112.)

Núm. 2437.

ESCUELA INCIERTA

PRINCESA DEL TIEMPO DE CARLOS III (?)

1,21 × 0,91.

Tiene su fisonomía mucho aire de familia con María Amalia de Sajonia, mujer de Carlos III, y no pensamos ir descaminados suponiéndolo retrato de su madre María Josefa de Austria, hija de José, emperador de Alemania y rey de Romanos.

Este cuadro se inventaría en 1747 en San Ildefonso, entre las pinturas de la Reina Farnesio:

«Núm. 1103 [que aun hoy conserva] Un retrato en lienzo de vna princesa alemana vestida de blanco y azul de quatro pies y cinco dedos de alto, tres y tres de ancho.»

Nació María Josefa en 1699; casó con Federico Augusto II de Polonia, y murió en 1757. Hay retrato suyo, que no hemos logrado ver, en la *Galerie historique*, de Gavard (1838, XII).

Núm. 2358.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
DOÑA MARIA AMALIA, ESPOSA DE CARLOS III

2,60 × 1,81. — Lám. LVII.

Vestida a la moda polaca aparece en el hermoso retrato esta joven Princesa, hija del Rey de Polonia y Elector de Sajonia Federico Augusto II *el Fuerte*.

Debió de pintarse el cuadro que reproducimos hacia 1737, año en que se concertó la boda de María Amalia, y como recordó el Sr. Tormo en sus explicaciones del Museo del Prado, era entonces pintor de la fastuosa Corte de Dresde Luis Silvestre *el Joven*, discípulo de Le Brun y natural de París (1675-1760).

Creemos no se ha publicado nunca esta probable obra de Luis Silvestre.

Núm. 54.

GIUSEPPE BORITO
EMBAJADOR TURCO EN LA CORTE DE FELIPE V

2,07 × 1,70.—Lám. LVIII.

Errado está el *Catálogo* en el nombre del autor y en el asunto de este cuadro. Apellidábase el pintor napolitano, Bonito y no Borito; lo demuestran los documentos del tiempo y las firmas de sus lienzos, aun la de este mismo.

Y no es embajada turca a Felipe V en España por los

MARÍA AMALIA DE SAJONIA, REINA DE ESPAÑA.

¿Luis Silvestre, «el Joven»?

Catálogo del Prado, núm. 2358: Anónimo de escuela francesa.

LAM. LVIII.

HAGI HUSSEIN EFFENDI, EMBAJADOR DE TURQUÍA, Y SU SÉQUITO.

Giuseppe Bonito.

Catálogo del Prado, núm. 54: desconocido. Borito.

años de 1741, sino a Carlos III, y siendo Rey de Nápoles; a esta misión se refiere el Conde de Fernán Núñez en su *Vida de Carlos III* (vols. XIV y XV de *Libros de Antaño*, I, página 49), cuando dice: «Don José Finocheti pasó a Constantinopla y trató y concluyó con el Marqués de Villanueva y el Conde de Boneval el Tratado de paz con la Puerta, donde llevó luego por regalo 50.000 escudos el Príncipe de Francavila. *La Puerta envió al Rey un Embajador extraordinario.*»

Confirma esto el Inventario de 1794 de Aranjuez, donde se describe este cuadro en el «Cuarto del Príncipe, Pieza de comer.—558.—Retrato de un embajador turco que pasó a Nápoles en tiempo de Carlos 3.º. — Josef Bonito.»

Y debemos al ilustre hispanista Eugenio Mele las siguientes noticias de la Embajada, que llegó a Nápoles el 30 de agosto de 1741 y marchó el 18 de octubre del mismo año: el embajador se llamaba Hagi Hussein Effendi, y para memoria de este acontecimiento, Carlos III ordenó a Giuseppe Bonito pintase al embajador y su séquito. De las fiestas con que se acogió a Hussein en Nápoles habla largamente Michelangelo Schipa: *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, cap. IX, párrafo 4, en el *Archivio storico per le provincie napoletane*, año XXVII, fasc. IV, págs. 687-696.

Bonito fué pintor de Carlos III en Nápoles, pero es casi seguro que nunca vino a España; en 4 de octubre de 1774, según documento inédito del archivo de Palacio, se le conceden cien doblones atendiendo a los retratos que ultimamente ha enviado; estaba, por lo tanto, aun en Nápoles, y ya era viejo; nació en 1705.

Núm. 2297.

NATTIER

RETRATO DE UNA NIÑA

0,82 × 0,65.

Ignoramos quién sea la retratada; solamente notaremos la curiosa noticia que de este lienzo da el Inventario del Retiro de 1794, donde se asienta en estos términos:

«Núm. 601 [conserva aún este número el lienzo]. Meléndez. Retrato de una infantita, tres quartas de ancho, vara de alto: 240 reales.»

Aunque hemos podido observar que los que formaron este Inventario (Goya, Bayeu, Maella, Gómez y Cisneros) apenas dejaron cuadros sin atribución, ni pintor, más o menos famoso, sin obras en Palacio, hay que reconocer que el escepticismo que su lectura produce se ha de aminorar cuando hacen alguna atribución a un contemporáneo y conocido suyo; fuera exceso de suspicacia dudar hasta ese punto de las afirmaciones de aquellos varones.

De los varios pintores, Menéndez o Meléndez, de este tiempo, creemos han de referirse los pintores de Cámara que redactaron el Inventario, a D. Francisco Antonio, natural de Oviedo (1685, † antes de 1752), famoso miniaturista, autor de famosos retratos de la familia real e incansable propugnador de la fundación de la Academia de Bellas Artes, de cuya Junta preparatoria fué director en 1744.

En el mismo Inventario se atribuye a Meléndez: «número 594, un bosquejo copiado de vno de Mr. Ram, retrato de medio cuerpo de Luis I, vara y quarta de alto, vara de ancho, 60 rs.»

Núm. 14.

GIACOMO AMICONI
INFANTA NIÑA DE LA FAMILIA DE FELIPE V

0,75 × 0,63.

Es la infanta María Isabel, hija de Carlos III y de su esposa D.ª María Amalia de Sajonia, nacida el 29 de abril de 1743, y fallecida el 17 de marzo de 1749, que en el cuadro de Van Loo, núm. 2283 del Pradc está jugando con el perrito.

Carlos III y D.ª María Amalia habían tenido antes otra niña, llamada también María Isabel, que nació en Nápoles el 6 de setiembre de 1740 y falleció el 31 de octubre de 1742. (Cf. Flórez: *Reynas Catholicas,* t. II, páginas 1047 y 1048.)

Núm. 2382.

ANÓNIMOS DE ESCUELA FRANCESA
UNA REINA NIÑA

1,02 × 0,74.

Es la princesita María Isabel, hija de Carlos III y de D.ª María Amalia de Sajonia. Aunque dichos Reyes habían tenido ya otras dos niñas cuando nació esta Princesa, habían fallecido, lo que nos explica que en el retrato de que ahora tratamos se la represente con los atributos propios de la heredera de un reino.

Véase lo que de D.ª María Isabel decimos en la papeleta anterior.

Núm. 2284.

LOUIS MICHEL VAN LOO
INFANTA NIÑA
0,84 × 0,68.

Por el estudio del cuadro de Van Loo, número 2283 («La Familia de Felipe V»), nos parece que la representada es D.ª Isabel María Luisa, nacida en Madrid el 31 de diciembre de 1741, fallecida el 27 de noviembre de 1763, e hija de D. Felipe, duque de Parma, Plasencia y Guastalla, y de su esposa Luisa Isabel, primogénita de Luis XV de Francia. (Cf. Flórez: *Reynas Catholicas,* pág. 1015.)

«Cuando su padre ocupó el trono de Parma, se trasladó a Italia, donde dejó excelentes recuerdos. Casó en 1760 con el archiduque José, y murió en Viena a 27 de noviembre de 1763»; escribió en francés las *Meditaciones christianas para un retiro espiritual*, que tuvieron gran fortuna; y fueron traducidas al italiano; y al español por D. Joaquín Moles (Madrid, 1767; hay segunda edición de 1771); en la portada, un retrato de la Princesa de Asturias (la mujer de Carlos IV), dibujado por Maella y grabado por Moles, firmado en 1767. (Vid. Serrano y Sanz: *Escritoras Españolas,* Madrid, 1903, I, pág. 169.)

Quede aquí, para ejemplo de la cautela con que en estos estudios ha de procederse, la copia de la siguiente partida del Inventario de 1636: «Otro retrato del Príncipe Victorio de Médicis, desnudo de medio cuerpo arriba, con un pichón en las manos y manto azul.» ¿Quién, de no fijarse en la técnica, no tendría este asiento por puntual descripción del núm. 2284 del Prado?

Reproducido en el *Catálogo.*

Núm. 2419.

ESCUELA FRANCESA
RETRATO DE UN NIÑO
0,65 × 0,72.

Este parece ser el cuadro existente en el Retiro, descrito en el Inventario de 1794. «Núm. 605. Otro de Franciscuelo de Mur, con el retrato de un Infante recién nacido, de media vara de alto y dos tercias de ancho.» Los *Catálogos* lo incluyen entre los de escuela francesa y autor desconocido.

Dice el *Dictionary of painters and engravers*, de Bryan, tomo III (Londres, 1910), pág. 386: «Francesco de Mura, llamado Franceschiello, nació en Nápoles hacia 1700. Estudió con Domenico Piola. A los diez años copió con tal habilidad una pintura de su maestro, que sorprendió a Solimena, de quien fué Mura después el mejor discípulo; sus obras son muy numerosas en Nápoles, pero la más importante fué la decoración del Palacio de Turín, con frescos representando escenas de la vida de Aquiles y de los juegos olímpicos. También pintó retratos de varios miembros de la Casa de Saboya».

Núm. 2415.

ANÓNIMO DE ESCUELA FRANCESA
REINA JOVEN CON DOS NIÑAS
1,47 × 1,12

Por la comparación con su retrato en el lienzo de Van Loo (núm. 2283), nos parece que la representada es la infanta María Antonia Fernanda, hija de Felipe V y de Isabel de Farnesio; nació en Sevilla el 27 de noviembre de 1729, y se casó, el 11 de abril de 1750, con Víctor

Amadeo III, duque de Saboya y rey de Cerdeña; de este matrimonio nacieron bastantes hijos, según el P. Flórez: *Memorias de las Reynas Catholicas*, pág. 1018. La circunstancia de estar retratada con dos niñas demuestra no es su parecidísima hermana María Teresa, que sólo tuvo una.

En el Inventario hecho al morir Carlos III, se menciona un «retrato de la Reina de Cerdeña»; pero no convienen sus medidas—«vara y quarta de alto, y vara de ancho escasa»—con las del cuadro del Prado.

Núm. 2037.

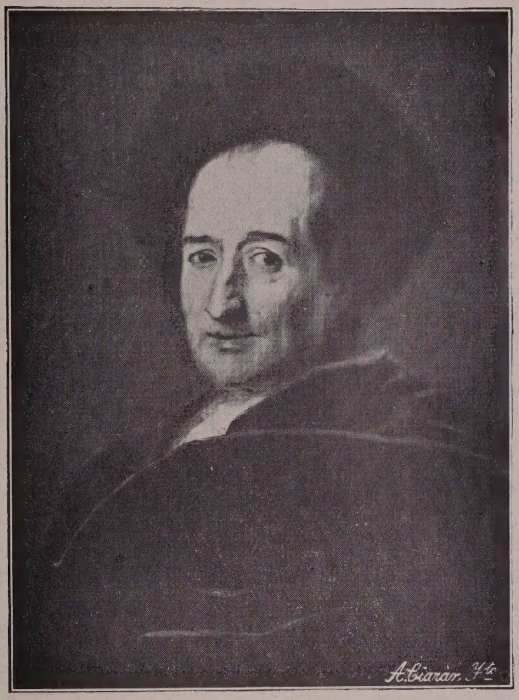
ESCUELA FLAMENCA DEL SIGLO XVIII (?)
RETRATO DE HOMBRE

0,51 × 0,42.—Lám. LIX.

Ante todo, hemos de declarar dos cosas: pocos retratos del Prado nos han intrigado ni despertado nuestra curiosidad, hasta el extremo que éste; segundo, no sabemos quién es, ni quién es su autor, ni siquiera a qué escuela pertenece. Sin embargo, le consideramos tan interesante y sugestivo, y al mismo tiempo tan fácil de que otros lo identifiquen, que no dudamos en publicar este olvidado y admirable lienzo, abrigando la esperanza de que pronto dejará de ser una incógnita.

Se ha pensado por alguien en el famoso cómico inglés David Garrick (1716-1779); pero pronto hubo de abandonarse la hipótesis. Creímosle retrato del gran músico Rameau (1683-1764) — vid. en la *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, II, pág. 558 — y al punto rechazamos la idea; fué después candidato Antón Graff (su autorretrato en Dresde, pág. 220 del *Catálogo*)... tampoco hubo manera de confirmarlo...; renunciamos, por lo tanto, a aventurar nuevos nombres; amigo nuestro hubo que aseguró era retrato de Voltaire, por Goya!!!

LAM. LIX.



RETRATO DE UN PERSONAJE DESCONOCIDO;

Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2037.

La fisonomía y el extraño traje revelan no era un hombre vulgar, y creemos debe buscarse su identificación entre artistas y literatos del siglo XVIII francés.

Núm. 232.

ANTONIO JOLI DE DIPI
EMBARCO DE CARLOS III EN NÁPOLES
1,28 × 2,05.

En este interesante cuadro, por ser muy extenso el campo de visión e infinitas las personas representadas, apenas si se puede señalar, individualizándola, más de una; se pintó en recuerdo del embarco para España de Carlos III; se había ordenado la partida para el 6 de octubre de 1759, y no bastaron las súplicas de los cortesanos ni el consejo del general de la Armada D. Juan José Navarro, primer marqués de la Victoria, para que se aplazase el viaje, en tanto el viento, que era contrario (esto no lo tuvo en cuenta Joli en su cuadro), no cambiase; el Rey, dando prueba de valor, según los cronistas, o de su terquedad característica, se limitó a responder: «Victoria, nos embarcaremos a las tres, y juntos». De la familia Real no se distingue a nadie en particular; vese, sí, y en primer término, en un coche, al célebre Marqués de Tanucci, primer ministro de Carlos III, uno de los políticos representativos de su época. Es de curiosa consulta el libro de Michele Aveta *Distinta relazione di tutto ció che segui in Napoli nella partenza del re Carlo di Borbone per le Spagne.* Napoli, 1759, in 4.°

Mandaba la flota «D. Juan José Navarro Viana Búfalo y Gianthomasi, marqués de la Victoria, conde de Viana, caballero de la Real Orden de San Jenaro y capitán general de la Real Armada y de los exércitos de S. M.», títu-

los que se le dan en el rótulo de su retrato de cuerpo entero y tamaño natural (núm. 990 del Museo Naval), en el que aparece con un laúd, papeles de música y gran número de libros. De este marino, nacido en Mesina el 30 de noviembre de 1687 y muerto en la Isla de León el 5 de febrero de 1772, se ocupan Vargas Ponce *(Varones ilustres de la Marina)* y Navarrete *(Biblioteca marítima española*, Madrid, 1851, II, pág. 275-280). El Inventario de La Granja de 1746 cataloga dibujos de D. Juan José Navarro.

El *Catálogo* no consigna la procedencia de estos cuadros, que se describen en el *Catálogo* de la Trinidad, página 268.

Joli nació en Módena hacia 1700, y murió en 1777 (Cf. Bryan, III, pág. 114.)

Núm. 2393.

ANONIMO DE ESCUELA FRANCESA
PRÍNCIPE ADOLESCENTE

1,28 × 0,96.

Viste como General, el sombrero bajo el brazo izquierdo y señalando con la mano derecha hacia unas máquinas de guerra; luce el Saint-Esprit, y asoma un brazo de una condecoración, que parece la de San Jenaro. Por su semejanza con el niño retratado en el núm. 2190, obra de Mengs, firmada y fechada en 1760, lo consideramos retrato de Fernando IV de Nápoles, pocos años después. En cambio, el núm. 2413, tenido en el Prado por retrato suyo, es en absoluto inconciliable con su fisonomía; tal vez es su padre Carlos III.

Nació Fernando en Nápoles, según Dussieux, el 18 de enero de 1751; quedó de Rey de las Dos Sicilias en 1759; cuando su padre vino a España, se casó en Caserta, el 12

de mayo de 1768, con María Carolina de Lorena, hija de los Emperadores de Alemania; abdicó, en 1809, en favor de su hijo mayor; volvió al trono en 1812, y murió el 4 de enero de 1825, casado morganáticamente, desde el 27 de noviembre de 1814, con madama de Artano.

Núms. 2191-2193.

MENGS

INFANTES NIÑOS

1,44 × 0,97 — 1,47 × 0,96 — 1,44 × 1,05.—Lám. LX.

En la página LXX de las *Opere di Antonio Raffaello Mengs... pubblicata da D. Giuseppe Niccola d'Azara* (Parma, 1780), se afirma que en el Palacio de Aranjuez estaban los retratos de los Grandes Duques de Toscana (números 2198-99 del Museo del Prado), «con otros cuatro de su familia ejecutados en Florencia», y que los últimos medían «cinco pies de alto». Con menos pormenores copió esta noticia Cean Bermúdez en el t. III, pág. 132, de su *Diccionario*.

La comparación de estos preciosos lienzos con el cuadro núm. 1592 del Museo Imperial de Viena, en que el pintor alemán Zoffany, representó años después a la familia de Leopoldo de Toscana, demuestra de modo indudable que estos Infantitos son los cuatro hijos mayores de dicho Príncipe y de su esposa María Luisa, hija de Carlos III.

El niño que en el cuadro núm. 2191 del Museo del Prado ostenta el toisón, insignia con que también lo retrató Zoffany, es el archiduque Francisco, nacido el 12 de febrero de 1768, proclamado Emperador de Alemania el 7 de julio de 1792 y muerto el 2 de marzo de 1835.

En el lienzo núm. 2192 del Prado están retratados sus

hermanitos Fernando (quien lleva también el toisón, como en el cuadro de Zoffany), nacido el 6 de mayo de 1769, que sucedió el 21 de julio de 1790 a su padre en el ducado de Toscana y murió el 18 de julio de 1824, y María Ana, que nació el 21 de abril de 1770 y falleció el 1.° de octubre de 1809.

El núm. 2193 es retrato de Teresa, hija primogénita de los citados duques de Toscana; nació el 14 de enero de 1767, se casó el 18 de octubre de 1787 con Antonio Clemente Teodoro (después Rey de Sajonia), y falleció en 7 de noviembre de 1827.

Confirma estas identificaciones el Inventario de 1794 (Aranjuez), donde al describir los cuadros que había en la «pieza en que el Rey duerme la siesta», se mencionan los siguientes:

«Cinco piés y quarto de alto y tres y cinco dedos de ancho..., retratos de dos archiduques niños, uno en pié y otro sentado, Mengs 15.000 rs.»

«Otro igual retrato del archiduque Fr.co niño, con vestido azul, íd. 8000.»

«Otro, de la misma medida, retrato de una de las Archiduquesas niña, jugando con un papagayo metido en jaula.»

Estos retratos los debió de ejecutar Mengs hacia 1771.

Del núm. 2192 hay fototipia frente a la pág. 198 de *La pintura en Madrid*, por Sentenach.

FOTOTIPIA DE HAUSER Y MENET.-MADRID

Francisco II. Emperador de Alemania

Mengs

CATÁLOGO DEL PRADO N.º 2191: INFANTE NIÑO

Núm. 2440.

ESCUELA INCIERTA
RETRATO DE UNA NIÑA
1,77 × 1,16.—Lám. LXI.

Este simpático retrato de una niña con un canario en la mano, por su comparación con el 2416, se evidencia es la infanta Carlota, hija de Carlos IV, nacida en Madrid el 25 de abril de 1775; se casó el 9 de julio de 1785 con D. Juan de Braganza, después Juan VI, y murió en Queluz el 7 de enero de 1830.

En el núm. 2416 aparece con una miniatura de su prometido. Este lienzo que, según el *Catálogo*, es de escuela francesa — dice, además, que es Carlota, antes de su casamiento con D. Juan IV, regente de Portugal en 1790!! — figuraba en «la pieza en que el Rey duerme la siesta», del Palacio de Aranjuez, en 1794, como obra de Mariano Salvador Maella, atribución hecha por Bayeu y Goya, que consideramos digna de entero crédito.

En la Biblioteca Nacional — Bellas Artes — hay una pareja de grabados, firmada «God.°», retratos de D.ª Carlota y de su esposo el Príncipe del Brasil.

Sin catalogar.

GOYA
CORNELIO VAN DER GOTTEN
0,62 × 0,47.

En el almacén del Museo del Prado se guarda un interesante lienzo, que figuró en la *Exposición de Retratos de 1902* (núm. 66 del *Catálogo)*, como copia al óleo de un retrato de Jacobo van der Gotten.

Este cuadro, según Loga *(Francisco de Goya*, Berlín-

Grote, 1903, págs. 40 y 159) está firmado así: «C. van der Goten. Goya 1782», y pondera el carácter y cuidadosa ejecución «de esta cabeza». El interés de esta noticia no es menester señalarlo.

Cornelio, hijo de Jacobo van der Gotten, primer director de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara, la dirigió por fallecimiento de sus hermanos, desde 1774 hasta 1786, año de su muerte.

Núm. 739.

GOYA

LOS DUQUES DE OSUNA

2,25 × 1,74.

El Duque retratado en este lienzo es D. Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco, VI de este nombre y IX duque de Osuna. Nació en Madrid el 8 de agosto de 1755; murió el 7 de enero de 1807; casó el 29 de diciembre de 1771 con D.ª María Josefa de la Soledad Alfonso-Pimentel Téllez Girón Borja y Centelles, condesa-duquesa de Benavente, de la que ha de recordarse fué protectora de D. Ramón de la Cruz en sus últimos años: el gran sainetero escribió varias veces para el teatrillo de los Duques. (Cf. Cotarelo: *Don Ramón de la Cruz*, Madrid, 1899, páginas 213 y ss. y 230.)

Tuvieron nueve hijos, según Fernández Bethencourt (*Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía española*, t. II, pág. 598).

Los niños retratados en este cuadro son: dos varones, el Duque de Osuna y el Príncipe de Anglona, y dos niñas: las Marquesas de Camarasa y Santa Cruz.

El mayor de los niños retratados es el cuarto hijo varón de los Duques, D. Francisco de Borja Téllez Girón, XIV conde de Ureña y X duque de Osuna, bautizado en

LAM. LXI[1]

DOÑA CARLOTA JOAQUINA, HIJA DE CARLOS IV, REINA DE PORTUGAL.
Autor desconocido.

Catálogo del Prado, núm. 2440: desconocida. Escuela incierta.

DOÑA CARLOTA JOAQUINA, HIJA DE CARLOS IV, REINA DE PORTUGAL.

Mariano Salvador Maella.

Catálogo del Prado, núm. 2416: Escuela francesa.

Madrid el 6 de octubre de 1785; falleció en Pozuelo de Alarcón el 21 de mayo de 1820.

El menor es el quinto de los varones de este matrimonio, D. Pedro de Alcántara Téllez Girón, príncipe de Anglona y IX marqués de Javalquinto; nació en el lugar de Quiruelas (término municipal de Benavente) el 15 de octubre de 1786; fué, entre otras muchas cosas, Presidente de la Academia de San Fernando e individuo de número de la de la Historia; falleció en Madrid el 24 de enero de 1851.

De las niñas, la mayor es D.ª Josefa Manuela Téllez Girón, nacida en Barcelona en 1783; casó el 21 de diciembre de 1800 con el XI Marqués de Camarasa; murió el 11 de noviembre de 1817, y la menor es D.ª Joaquina Téllez Girón, nacida el 21 de setiembre de 1784, casada el 11 de junio de 1801 con el entonces Marqués de Viso, después X Marqués de Santa Cruz; fué aya de Isabel II y camarera mayor de Palacio; murió el 17 de noviembre de 1851.—Se pagó este cuadro el año 1787.—Lo reproduce Calvert, *Goya*, lám. 73.

Núm. 1328.

GOYA

FELICIANA BAYEU

0,38 × 0,30.

En el expediente personal de Francisco Bayeu, en el Archivo de Palacio, figura un memorial dirigido al Rey el 3 de junio de 1795, comunicando «habérsele proporcionado ocasión de colocar a su hija Feliciana con D. Pedro Ibáñez, oficial tercero de la Contaduría general de Correos de esta corte, mozo de veintisiete años, de buena conducta e instrucción y adornado de todas las calidades y circunstancias que pudiera apetecer».

Feliciana no debía de haber nacido aún el año 1773. Su padre, en una instancia pidiendo aumento por sus muchas atenciones, cita a su mujer y a dos hermanas solteras, una a punto de casar (¿la mujer de Goya?), pero no menciona a su hija. Si en 1795 era moza casadera Feliciana, lógico es suponerla nacida hacia 1775, y andaría en los veinte cuando se trataba su enlace. Cumpliría los trece años por 1788, probable fecha del hermoso retrato.

Al Sr. Gómez Moreno ofrece dudas la atribución a Goya, y aun siendo seguramente de letra de este artista la inscripción, pudiera considerarse como una nota o recuerdo, pues no tiene los caracteres de firma. ¿Será obra de Bayeu? En la *Exposición de retratos de mujeres* pudimos estudiar dos obras suyas, que no le hacen indigno de tenerle por autor de este lindo retrato, que, desde luego, no recuerda las obras seguras de Goya, de la época; p. ej., los Duques de Osuna. En Bayeu y sus contemporáneos repitióse el fenómeno señalado en los manieristas, descarriados cuando dejaban libre la fantasía, la realidad les mejoraba como artistas.

Parece también retrato de Feliciana con una rosa, uno atribuído a Goya, y que se publicó, mal grabado, en la *Gacette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, pág. 245.

El del Prado reprodúcelo Calvert: *Goya*, lám. 122.

Núm. 1045.

PARET Y ALCÁZAR

JURA DEL PRÍNCIPE DE ASTURIAS (FERNANDO VII)

2,37 × 1,59.

Se describe la ceremonia representada en este cuadro (cuyo dibujo original posee el Sr. Güell) en la *Gazeta extraordinaria de Madrid* de los días 21, 22 y 23 de setiembre y siguientes (1789).

Celebróse en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid, el miércoles 23 de setiembre de 1789. A las nueve de la mañana pasó al templo Carlos IV, acompañado de la reina María Luisa y de su hermano el infante D. Antonio. Recibió el juramento el cardenal Lorenzana (arzobispo de Toledo desde 1772 hasta 1800). En el lado del Evangelio se colocó una silla y reclinatorio para el Cardenal Patriarca.

A la derecha del Rey estaba el Conde de Oropesa, Duque de Alba, con el estoque real, desnudo y levantado, y al otro lado de este magnate, el mayordomo mayor, Marqués de Santa Cruz.

Las infantas María Amalia, María Luisa y María Josefa, presenciaron el acto en la tribuna del costado del Evangelio.

En el lado de la Epístola de la nave de la iglesia se pusieron dos bancos, destinados: uno, a los grandes, y otro, a los títulos del Reino; y en el lado del Evangelio, los reservados a los diputados y procuradores en cortes. A los pies de la iglesia había otro banco «travieso» para los representantes de la ciudad de Toledo.

Leyó la escritura (acta diríamos hoy) de la jura el más antiguo de los reyes de armas, D. Rodrigo de la Torre Marín.

Con motivo del juramento del futuro Fernando VII, se volvió a editar el año 1789, en Madrid (imprenta de González), un tomito escrito por D. Antonio Hurtado de Mendoza, y titulado *Ceremonial que se observa en España para el juramento de Príncipe hereditario, o convocación de las Cortes de Castilla, según se ha executado desde el juramento del príncipe Ntro. Sr. D. Baltasar Carlos.*

Del cuadro de Paret hay litografía de Asselinau.

Una cuestión de cierto interés artístico se presenta en este cuadro; desde Ponz, por lo menos, viene diciéndose que el desaparecido retablo de San Jerónimo se trajo

de Flandes; basta sólo echar una ojeada al cuadro de Paret, para desmentir tal afirmación, pues aun suponiendo que este pintor hubiese sido infiel en la pintura, consérvase un grabado de la jura de Luis I (posee un ejemplar el actual Párroco, que bondadosamente nos consintió estudiarlo), y tanto en uno como en otro, se comprueba, sin dejar lugar a duda, se trataba de una obra española de tiempos de Felipe III, casi seguramente de Giraldo de Merlo; compárese, por ejemplo, con los suyos documentados de la catedral de Ciudad Real, de Guadalupe y Sigüenza, y se verá confirmada nuestra tesis.

Vieja tradición tiene el hecho de reproducir las fiestas reales de San Jerónimo; en el Inventario de 1686, en el «Quarto del Aposentador de Palacio», se registra: «Vn lienzo de vna prespectiua del retablo y templo de San Jerónimo de Madrid por acabar, original de Diego Velázquez.»

Núm. 721.

GOYA

FRANCISCO BAYEU

1,12 × 0,84.

Es opinión, que procuramos siempre practicar, no rechazar idea alguna, por desatinada que pudiera creerla un examen superficial; pensamos que en libros cual éste ha de anotarse y recogerse cualquier idea, por aventurada que sea; la enunciación de un error puede ser camino que lleve a la verdad. En historia del arte no hay nada inconmovible, y todo está sujeto a continua revisión; la santidad de la cosa juzgada es principio que sólo perjuicios y daños acarrea en la investigación honrada.

Hemos sabido que un artista francés, lleva algún tiempo preocupado con la idea de que este soberbio re-

trato no es de Goya, y sí un maravilloso original de Fortuny: no conocemos las razones y argumentos en que funda su interesante aserto, ni somos los llamados a sancionar ni a condenar idea tan *revolucionaria;* maestros tiene la crítica que habrán de sentenciar cuando se presente el alegato. Nos limitaremos a advertir que no creemos herejía la hipótesis y menos que vaya en desdoro de nuestro arte, ni siquiera de la seriedad del Museo del Prado. No vemos qué se puede perder con quitarle un retrato a Goya, que los tiene tan asombrosos, y poder considerar desde ahora como gran retratista a Fortuny.

En 1786 retrató Goya a su cuñado Bayeu; es este retrato – conservado en Valencia y publicado en *Museum*, 1913, pág. 446 — una obra maestra, tanto, que Loga (ob. cit., pág. 55) no duda en advertir que «aun el cuadro del Prado célebre sinfonía en gris, pintado poco después, no puede borrar el recuerdo de aquella soberbia pintura». El del Prado se fecha en 1795, año de la muerte de Bayeu, y ha servido como jalón en la cronología de la producción goyesca.

La cabeza del retrato de Valencia fué grabada por Asensio Juliá, el discípulo de Goya (hay dos ejemplares de esta estampa en la Biblioteca Nacional).

Fué adquirido el lienzo, que pasó luego al Prado, para el Museo de la Trinidad, por Real orden de 14 de noviembre de 1866, a D. Andrés Mollinedo, en 400 escudos, previo informe de la Real Academia de San Fernando. En 1866 vino a Madrid Fortuny, y entonces conoció a la hija de D. Federico Madrazo, con la que se casó un año despues. Y según Beruete *(Goya pintor de retratos*, Madrid, 1916, pág. 85), a poco de estar en Madrid, copió el retrato de Bayeu, copia que perteneció a la colección de la Marquesa de Carcano (París).

Núm. 736.

GOYA

EL GENERAL DON JOSÉ DE URRUTIA

2 × 1,36.

Son erróneas las fechas de nacimiento y muerte del retratado, consignadas en la edición francesa del *Catálogo*.

En el raro folleto *Elogio del excelentísimo señor Don Josef de Urrutia y Las Casas...*, por D. Sebastián Hernández de Morejón (Palencia, imprenta de Álvarez, s. a., 88 págs., 4.°), se asegura que el general Urrutia nació, en Zalla (Vizcaya), el día 16 de noviembre de 1739, y falleció en Madrid, a 1.° de marzo de 1803. Adorna el opúsculo citado un retrato iluminado de Urrutia, en el que, además de la gran cruz de la Orden de Carlos III y de la venera de la de Calatrava, ostenta el General otra cruz, que aparece también en el retrato del Prado, y suponemos es la de la Orden de San Jorge, cuya insignia remitió a Urrutia Catalina II de Rusia, con una carta fechada en San Petersburgo el 14 de abril de 1789 (que copia el Sr. Hernández Morejón), en la cual felicita al militar español por su comportamiento en el asalto de la fortaleza de Ozakou. La Emperatriz de Rusia, en premio de las dos campañas que en sus ejércitos hizo Urrutia, le regaló una espada de oro. Este retrato lo grabó Ametller (por dibujo de Martínez), añadiéndole la gran cruz de Carlos III y la venera de Calatrava, que no tiene el original de Goya, y también hay otro grabado, hecho el año 1804 por Enguídanos, según dibujo de Luis Eusebi, en el que Urrutia lleva las cruces de Carlos III y de San Jorge, y su paisaje se diferencia mucho del que sirve de fondo al lienzo de Goya.

En la *Memoria ... del Instituto Vizcaíno ... en la ... aper-*

tura del curso... de 1871 a 1872, por D. José Julio de La Fuente, se da noticia de las obras inéditas de Urrutia, y después de consignar que testó el 24 de febrero de 1803, dejando por universal heredera a su sobrina D.ª María Uria Nafarrondo y Alcedo, añade que a la sazón, en la sala de profesores de este Instituto existía un retrato de cuerpo entero del general Urrutia, con tarjeta donde se leía: «Este retrato pertenece a D. José María de Uria Nafarrondo, sobrino de Urrutia y hermano de la heredera universal de los bienes del citado General». Al cuadro mencionado por el Sr. La Fuente se refiere, indudablemente, una carta del 12 de Mayo de 1803, publicada en la pág. 215 de *La Pintura en Madrid*, de Sentenach, en la que D.ª María de Uria solicita permiso de la Duquesa de Osuna para que D. Agustín Esteve copiase el retrato del general Urrutia. Ignoramos el paradero del cuadro del Instituto Vizcaíno, que acaso sea el que posee el acaudalado minero bilbaíno D. Félix Núñez.

Según las cuentas de la Casa de Osuna, año de 1798, se pagaron 6.000 reales a Goya, por el retrato de Urrutia, que reproduce Calvert, ob. cit., lám. 96.

Núm. 738.

GOYA

DON ANTONIO DE BORBÓN

2,14 × 1,36.

Según los *Catálogos*, es el Cardenal D. Antonio de Borbón, error manifiesto hace largos años, corregido por el Sr. Tormo en su estudio sobre las pinturas de Goya, y más tarde en un artículo en la malograda revista *Cultura Española*.

Confúndesele con su padre, el Cardenal Infante don

Luis Antonio de Borbón, hijo de Felipe V, de que se habló en la pág. 257; de su matrimonio con la Vallabriga, nació, entre otros hijos, en la villa de Cadalso (el 22 de mayo de 1777), D. Luis María de Borbón, que es el personaje retratado por Goya en este lienzo; fué Arcediano de Talavera y Arzobispo de Sevilla hasta 1800, en que, por renuncia del Cardenal Lorenzana, ocupó la Silla Primada de Toledo; fué también Regente del Reino y murió el 19 de marzo de 1823. En la sacristía de la catedral de Toledo se le erigió un sepulcro de alabastro, labrado en Roma (en 1824) por D. Mariano Salvatierra. (Parro: *Toledo en la mano*, I, págs. 543-544.)

Vid., además, el interesante estudio de D. Ignacio de Olavide en la *Revista de Archivos*, año 1901.

Núms. 741 y 742.

GOYA

MAJA VESTIDA.—MAJA DESNUDA

0,95 × 1,90.—0,97 × 1,90. — Lám. LXII.

El problema de si estas maravillosas pinturas son o no retratos, va unido al de la supuesta leyenda de Goya. Al gran artista aragonés dedicó Iriarte un libro, en el que se recogen pintorescas anécdotas, que la crítica pronto desechó; y C. Araujo y Ossorio Bernard, en sus biografías convirtieron al taurófilo, mujeriego y malhumorado pintor en un correcto académico: ¡académico Goya, que, según cuentan tradiciones de artistas, salía antes que sus compañeros de las sesiones de la de San Fernando, para *ultrajar* sus capas! Los documentos y testimonios veraces han confirmado muchos rasgos que se reputaban fabulosos; que Goya toreó, él mismo en sus cartas a Zapater lo confiesa; que intentó disparar contra Wéllington

no se ha de poner en duda, pues lo cuenta Somoza; su mal humor, su debilidad por el bello sexo, ya en edad anciana, y las extravagancias de su carácter, pintados están por hombre tan veraz y sin fantasía como Antonio de Trueba (1) en textos no divulgados, que dicen así:

«Siempre que pasábamos [hacia el año 1837] por la casa de Goya, trababa conversación con nosotros un jardinero [el Sr. Isidro], viejecito, que no sabía hablar más que del insigne pintor, su difunto amo, a quien había servido casi desde muchacho, y de cuya accidentada vida nos contaba anécdotas muy curiosas, de las que resultaba, que Goya tenía un carácter de diablo y un corazón de ángel.»

»Hablándome una tarde el señor Isidro..., me decía:

»—En dos cosas era mi amo incorregible: en su afición a los toros y su afición a las hijas de Eva. ¿Querrán ustedes creer que a los ochenta años todavía se creía capaz de estoquear un toro mejor que sus amigos Romero y Costillares, y a la misma edad todavía se le encandilaban los ojos cuando iba por la Florida?... aquel diablejo de la duquesita de Alba le envició en la galanteria...»

«...Un domingo al anochecer, víspera de la fiesta cívica del Dos de Mayo, ...conversábamos con el criado del insigne pintor:

»—¿Han visto ustedes—nos dijo el señor Isidro—aquellos horrores de la guerra que tan admirablemente pintó mi pobre amo?... Desde esa ventana vió los fusilamientos de la Montaña del Príncipe Pío, con un catalejo en la mano derecha y un trabuco naranjero cargado con un puñado de balas en la izquierda... Al acercarse la media noche, me dijo mi amo: Isidro, toma tu trabuco y ven conmigo. Le obedecí... fuímos a la Montaña, donde aun estaban insepultos los pobres fusilados. Era noche de

---

(1) *Madrid por fuera.*—Madrid, 1878 (páginas 93 y 116-162).

luna, pero como el cielo estaba lleno de negros nubarrones, tan pronto hacía claro como oscuro. Los pelos se me pusieron de punta cuando vi a mi amo con el trabuco en una mano y la cartera en la otra guiaba hacia los muertos... Sentámonos en un ribazo a cuyo pie estaban los muertos, y mi amo abrió su cartera, la colocó sobre sus rodillas y esperó a que la luna atravesase un nubarrón que la ocultaba. Yo... temblaba como un azogado; pero mi amo seguía tan sereno preparando medio a tientas su lápiz y su cartón. Al fin la luna alumbró como si fuera de día... Mientras yo contemplaba aquel horrible cuadro lleno de espanto, mi amo lo copiaba» (páginas 164-165).

Al caso de Goya puede aplicarse el principio aristotélico «la poesía es más verdadera que la historia»; nos explicamos mejor su arte a la luz de las anécdotas que sus contemporáneos nos refieren, que con documentos fríos, testimonios muchas veces falaces, que sólo transmiten el formulismo sin alma.

El nudo de la *leyenda* de Goya es su amor por la Duquesa de Alba, testimoniado en tantas obras: ya los retratos firmados al revés y con sutiles ilegibles caracteres, ya la obsesión de su silueta, que en dibujos y grabados aparece de continuo, ya, en fin, el admirable capricho *Sueño de la mentira y de la inconstancia*, por primera vez publicado por D. Aureliano de Beruete, que con ser poco amigo de la leyenda de Goya, sobre todo en el punto concreto de las relaciones con la Duquesa, declara es la de Alba la mujer con dos caras y alas de mariposa en la cabeza, y el hombre que la abraza, Goya, «retratado fielmente en su fisonomía tan típica, con sus facciones tan marcadas y singulares, que hacen imposible toda confusión». «¡Con qué amor tan grande—añade el ilustre crítico—abraza a la mujer querida, ideal, colocada tan alta para un pobre pintor! En ese grupo se ven con luz clarísima lo que fueron aquellos amores de

un hombre casi viejo y padecido, sordo y pobre, con una dama joven y bellísima, ligera, viva, despierta y caprichosa, que celebraba seguramente que el pintor famoso se hubiese prendado de ella, y que mantenía el fuego con franca protección y seguramente con algunas, no muchas, dádivas de amor, que concedía haciéndolas valer y de tiempo en tiempo» (págs. 61-62 de *Goya grabador*, Madrid, 1918). Y es, que la admirable estampa es tan gráfico testimonio de los discutidos amores por muchos considerados leyendarios, que tan discreto y docto escritor hubo de rectificar la posición que en el primer tomo había adoptado. Y con la misma estampa, la vieja idea de que *Las Majas* son retratos idealizados de la Duquesa de Alba, adquiere inesperada vitalidad.

Que no son retratos realistas, es inútil entretenerse en probarlo; pero que un *capricho* de la extravagante Duquesa pudo dar ocasión a que se pintasen, lo creemos firmemente. La historia de la joven querida de *El agonizante* no nos convence; será tradición familiar, y hasta la contaría el mismo Goya; pero... parece cuento. Que la Duquesa de Alba fuese la *inspiración*, no sólo por sus relaciones con Goya, sino por su carácter y por algunas otras noticias dignas de crédito que de sus costumbres tenemos, parece más que posible.

Ya el Sr. Beruete decía en su *Goya pintor de retratos* (página 56), que D.ª María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba (nació el 1.º de junio de 1762, murió el 25 de julio de 1802), «fué una mujer muy poco vulgar». «Era lo que pudiera llamarse una modernista de su tiempo». Las noticias de la época lo confirman, y por modo singular las que abundan en las obras de aquel sutil observador D. José Somoza, natural de Piedrahita, en Avila, lugar donde pasaba temporadas la Duquesa en el palacio que los Toledos allí tenían.

«En ... María Teresa de Silva—escribe—la naturaleza había personificado... hermosamente la beneficencia; y digo la naturaleza, porque el arte nada había hecho en su favor. No había recibido educación alguna, ni había oído buenos preceptos, ni había leído buenos libros, ni había visto sino malos ejemplos...» (*Bib. de Autores Españoles*, t. LXVII, pág. 457.)

«La primera vez que después de casada vino a Piedrahita, distinguió entre las gentes que la visitaban a un fray Basilio, viejo, cojo, tartamudo, mal criado, y tan ignorante, que no había podido hacer carrera alguna en la comunidad, y le habían enviado de procurador al convento de monjas de este pueblo...; todos le miraban como el Sancho de esta nueva Duquesa, de cuyas faldas era inseparable, y que, para que la acompañase en sus paseos a caballo le había regalado una mula muy mansa y andariega.»

Un día de paseo cayó el buen fraile en una zanja al querer sacar un ternero, y fué corneado por la vaca y enlodado al caer, entre las risas de los criados y acompañantes de la Duquesa, «y a un bello espíritu madrileño, que en hora menguada le ocurrió glosar el lance chocarreramente, le hizo enmudecer diciendo «que el lodo del semblante de aquel fraile valía más que sus epigramas y que su persona», y comenzó a llorar, y abrazó a fray Basilio y le daba mil besos...» (Loc. cit., páginas 457-58.)

En verdad, que quien esto hacía no había de reparar en la ancianidad relativa de un tan gallardo varón como aun era Goya por los años de 1800.

Y en cuanto a lo inverosímil de que se retratase desnuda, hay una curiosísima referencia en el mismo Somoza, que hace creíble la tradición. Refiere el escritor una conversación que tuvo con una vieja vecina de Piedrahita, que se hacía lenguas del «genio maldito del Duque viejo».

LAM. LXII[1]

¿Doña Josefa Candado?

Goya.

Catálogo del Prado, núm. 741. La maja vestida (fragmento).

LAM. LXII[2]

DOÑA JOSEFA CANDADO (FRAGMENTO).

Goya.

Academia de San Carlos de Valencia.

«La nieta, la duquesita, era otra cosa... Aquí se crió desde niña: ¡Pero qué corazón!... ¡Cuánto bien hizo a este pueblo!... ¡Y qué bonita moza la conocí yo! ¡Qué viveza! ¡Qué alegría! Sobre todo, ¡qué pelo tan hermoso! El año después de haberme yo casado, fuí un día a visitarla y se estaba vistiendo... no es ponderación, Señora, a los pies le llegaba... Y como era tan afable y de tan buen humor, me acuerdo que me dijo: «Amiguita de mi alma, *si escru»puliza V. de verme desnuda, con el pelo me tapo*». Ella sería lo que quieran. Dios la haya perdonado, pero para sus pueblos no pudo ser mejor.» *(Memorias de Piedrahita,* publicadas en *El Panorama,* Madrid, junio de 1840, número 75.)

Dése a estos textos la explicación que se quiera, pero no podrá negarse que en el carácter de la Duquesa hay notas que concurren a aclarar, no sólo la mal llamada leyenda de Goya, sino también el problema de *Las majas:* con completa convicción reputamos verosímil que Goya pensó más que en nadie en la Duquesa, al pintar su maja desnuda, aunque lo escabroso del asunto le obligó a alterar los rasgos de la fisonomía, no las proporciones y líneas de su cuerpo.

En cambio, el notable crítico D. Luis Tramoyeres sostiene que el rostro de la *Maja vestida* reproduce las facciones de la otra mujer, que es un misterio en la vida de Goya: aquella D.ª Josefa Candado, supuesta ama de llaves del pintor, que legó a la Academia de San Carlos, de Valencia, un retrato que se cree el suyo, de mano de Goya. El lector juzgará del parecido, no olvidando que ni la *Maja desnuda,* ni la *vestida,* son retratos en el estrecho sentido de la palabra.

Al poco tiempo de pintadas, poseía *Las Majas* Godoy, y reservábalas en su casa; la Inquisición tomó cartas, y parece se preguntó al pintor por quién se las había encargado y a quién representaban; en la Academia estu-

vieron también al principio fuera de la vista del público (últimamente en la galería de retratos) y había vaga tradición de que se retrataba en ellas a una altísima dama: absurdamente se pensaba por el vulgo en María Luisa.

Siempre, en suma, alrededor del soberbio desnudo ha habido un ambiente de escándalo y misterio; pareja a siglo y medio de distancia de la *Venus del espejo*, de Velázquez, tal vez como ella, seguirá siendo un enigma eternamente.

Para nosotros, el más varonil de los pintores, no pintó la *Maja desnuda* de *encargo;* velando el parecido, descubrió los encantos de aquel diablillo que le volvió el seso, de la gentil Duquesita, de quien cantó Quintana:

«Pudo el pincel representar la gloria
De tu belleza, el poderoso halago
De tus ojos por siempre abrasadores,
Y tu triunfo ostentar y tus victorias
De las gracias en medio y los amores.»

FIN

INDICE DE PERSONAS CITADAS

Los nombres de quienes se citan retratos van impresos en **romana;** los de artistas, en *cursiva;* los demás, en caracteres corrientes. Colócanse por orden alfabético de nombres propios los de personajes de Casas reinantes.

	Páginas
Acedo (D. Diego de)	**221**
Aeken, el Bosco (Jerónimo van)..... 2-	3
Agnesio (Venerable)....	**67**
Aguilar (D. Jacinto de)..	205
Alarcón (El Señor de)....	**226**
Alba (Duque de)..... ..	275
Alba (La Duquesa de). 282-	**286**
Albano (Francesco).....	229
Alberto de Austria. **103** y	**129**
Alcahali (Barón de).....	169
Alfaro (D. Baltasar de...	**202**
Alfonso I de Este, Duque de Ferrara..... **25-**	**27**
Algardi (Alessandro)....	**214**
Alidosio (Cardenal Francesco)..... **10**	**17**
Alvarez de Baena (Juan Antonio)... 80, 249 y	251
Alvarez Gómez Dávila, Marqués de Astorga (D. Pedro).....	**248**
Alventos (Marqués de)...	176
Allori (Alessandro). 108, 119, 127, 128 y	146
Allori (Cristófano).. 117, 182-	183
Amberger (Christoph)....	29
Amiconi (Giacomo)	263
Ana de Austria, mujer de Felipe II... **87 89**, láminas XXII y XXIII, **91**, **107** y	**108**
Ana de Austria Stiria....	**136**
Ana Dorotea de Austria, hija de Rodolfo II.....	144
Ana Mauricia, reina de Francia. **88**, **149-150**, 167,**168**, **196-198**, lámina XLIV y	**234**
Ana de Dinamarca, mujer de Jacobo I de Inglaterra	170
Ana Catalina Gonzaga ..	**130**
Ana de Médicis.....	138
Andrea de Austria, cardenal. Lám. XXXV, **138-**	**139**
Angel Pedro.. 112, 175 y	176
Anguissola (Sofonisba)...	92
Angulo (Tomás de).....	172
Anhalt.....	204
Antas (Miguel d').....	123
Antonia de Lorena, duquesa de Cleves..... ..	**118**
Antonio *el Inglés* (Don)..	**222**
Antonio (Nicolás).....	80
Aragón (Cardenal Luis de) **16-**	**17**
Aragón, Duque de Segorbe (D. Pedro Antonio de)..... ...	248
Araujo (Ceferino).....	280
Arco (Carlo del).....	226
Arembergh, Barón de Balançon (Alberto).....	**203**
Aretino (Pietro) 27, 34, 39, **40**, 51 y	72
Arfe (Juan de).....	154
Argensola	104
Argote de Molina (Gonzalo).... 43, 75, 80, 84 y	131
Arguijo (D. Juan de)....	115
Aristóteles de Estagira ..	65

Páginas

Ariz (Fr. Luis)..... 7
Arlaud (Benjamín)..... 250
Armand..... 38 y 42
Armas (José de)..... 9
Armstrong (Walter). 220 y 223
Arroyo (Diego de)..... 36
Asselinau..... 275
Austria (V. en los nombres correspondientes).
Austria (El bufón D. Juan de)..... 221
Avalos, Marqués del Vasto (Alonso).. Lám. III, 39
Avalos (Francesco Ferrante). Lám. III 39
Avellaneda y Haro, Conde de Castrillo (D. García de)..... 248
Aveta (Michele)..... 267
Ayala (D.ª Aldonza de).. 46
Azara (José Nicolás de).. 269
Babelon (Jean)..... 54
Backer..... 25
Badile (Antonio)..... 38
Baglione..... 96
Balbases (Marqués de los) V. Spínola (Ambrosio).
Baltasar Carlos (Príncipe) 275
Ballón (Pablo)..... 204
Barbalunga..... 18
Bárbara de Braganza... 257
Bárbaro (Daniello).. Lámina XV, 64- 65
Barbarroja (V. Castañeda y Pernia.)
Bartolini (Micer Onofrio). 119
Bartolomeo di Zanobi del Giocondo (Francesco).. 8
Barrionuevo (D.ª Isabel de)..... 113
Barrón (Eduardo)..... 62
Bassadone (Giovanna).. 184
Bassano (Jacopo)... 94-95 y 99
Bassano (Leandro). 95 y 145
Batiffol..... 150
Batori, Príncipe de Transilvania (Segismundo).. 136
Bautier (Pierre)... 134, 146 y 182
Bayeu (Feliciana)..... 273
Bayeu (Francisco). 262, 271, 274, 276- 277
Beatis (Antonio de)..... 17
Beatriz de Portugal (D.ª) 33

Páginas

Beaubrun (Henri y Charles)..... 140, 197 y 241
Beck (David)..... 231
Becke (Joos-van-der) ¿el maestro de la Muerte de María?..... 9 y 24
Benson (Ambrosio). 8 y 18
Beer (Rudolf)..... 63
Béjar (Duquesa de)..... 106
Bellori..... 121
Bembo (Cardenal Pietro). 90
Benavente (Conde de) V. Pimentel.
Benavides y Chacón (Juan de)..... 75
Benavides, Marqués de Cortes (D. Juan de).... 75
Benavides (D.ª Ana María, de)..... 252
Benezit..... 34
Berenson... 25, 38, 83 119
Berg (Conde Enrique de). 203
Bergeijck (Juan Bautista Broehoven, Barón de).. 218
Bermúdez de Castro (Miguel)..... 216
Bernardini (G.)..... 13
Berni y Catalá (José).... 116
Bernini (Juan Lorenzo) 188-89 Lám XLIII. 214
Beroqui (Pedro)..... Passim.
Bertaux (Emil)..... 106
Beruete (Aureliano). 134, 160, 162, 165, 173, 189, 215, 220, 224, 235 y 236
Beruete y Moret (Aureliano)..... 282 y 283
Berrio de Montalvo (Licenciado)..... 155
Berruguete (Alonso)..... 44
Bibbiena (Dovizio). 10 y 11
Bode (Wilhelm von).. 24, 82 y 194
Bodenhausen..... 18
Bois (Ambrosio du)..... 140
Boisschot (D. Fernando). 180
Bolonia (Juan de).. 82 y 146
Bonami..... 171
Boneval (Conde de)..... 261
Bonito (Giuseppe). Lámina LVIII. 260
Borbón (V. en los nombres correspondientes).
Borbón (Madama Ana de). Lám. XVIII. 76

Páginas

Borbón (María de). lám. 112
Borbón (Pedro Jacobo de) 90
Bordone (París). 49-50, lám. VII y 99
Bosarte (Isidro).... 17 y 231
Boscan (Juan)..... 14
Bosco (El) V. Aeken (Jerónimo van).
Bosschuyse (Familia)... 3
Bourdon (Sebastián)..... 231
Bower..... 239
Bramante (Donato *Lazzari*, dicho el)..... 46
Branthôme. 37, 77, 89 y 109
Bredines..... 179
Bristol (Conde de)..... 222
Breughel d'Enfer (Pedro). 21
Broeucq (Jacques du). lámina XIV, 63
Broncino (Agnolo di Cosimo, il). 81-83, lám. XIX, 109, 119, 120 y 127
Brun (Le)..... 260
Brunswick (Isabel Cristina de)..... 252
Bryan..... .....Passim.
Buckingham (Lord)..... 198
Burkhardt..... 10
Butrón (D. Gómez)..... 115
Cabrera (D. Rodrigo de). 200
Cabrera y Corbera de la Maestra (D. Lorenzo de) 200- 201
Cabrera de Córdoba (Luis) 150
Cagliari. V. Caliari.
Caimo *El Vago* (Fr. Norberto)..... 206
Cajés (Eugenio).... 156, 200- 202
Calabazas (D. Juan de).. 222
Calabrés (El) V. Tristán (Luis).
Calamech (Andrea)..... 96
Calderón de la Barca (Pedro)..... 167 y 227
Caliari Veronese (Carlo). 92
Caliari (Paolo) V. Veronés.
Caliari (Pietro)..... 55
Calvert..... Passim.
Camarasa (Marqués de).. 44
Campin (Robert).... 1- 2
Candado (D.ª Josefa). lámina LXII, 285- 286
Cano (Alonso)..... 213

Páginas

Cantelmo (Andrés)..... 247
Cantoni (Bartolomé)..... 153
Cantoni (Catalina)..... 153
Capriolo (Aliprando)..... 27
Caravaggio (Miguel Angel), lám. XXVIII, 120- 122
Carderera (Valentín). 11, 37 y 43
Carducho (Vicente). 156, 189-90, 203 y 208
Carlos V.. 29-30, 31-32, 34, 43, 47, 68. 72, 92 y 163
Carlos II de España. 237 y 246
Carlos III de España. 261, 267- 268
Carlos IV de España. 10, 155 y 275
Carlos (Príncipe don). 23, 81-82, 137-138 y 229
Carlos (hijo de Felipe III). 168
Carlos de Stiria. lámina XXX, 131
Carlos de Austria, hijo de Maximiliano Ernesto.. 135
Carlos de Austria, pretendiente al trono de España..... 252
Carlos II de Lorena..... 117
Carlos Manuel, príncipe del Piamonte. 82, 106, 110 y 111
Carlos III de Saboya.... 33
Carlos Gonzaga, III Duque de Mantua..... 138
Carlos IX de Francia. 82 y 92
Carlos I de Inglaterra. 30, 212, 214, 223 y 229
Carlos II de Inglaterra. Lám. XLIX, 238- 239
Carlota Joaquina, hija de Carlos IV, reina de Portugal. lám. LXI, 271
Carmona (Manuel Salvador)..... 51, 173 y 257
Carpi (Girolamo). lámina XXVIII, 119 y 120
Carson (Marco Tulio) 123
Carvalho (Domingos). lámina II, 22- 23
Carranza (Jerónimo de).. 104
Carreño de Miranda (Juan). lám. L, 242-44, 245 y 247
Carrera (Dr. Francisco Santos de la)..... 232

Páginas

Cassotti o Casoto (Familia)..... 20
Castañeda y Pernia *Barbarroja* (D. Cristóbal de) 220
Castelví, Señor de Carlet (D. Luis de). lám XVI, 68
Castelví y Lacoma (Luis de)..... 68
Castellá de Vilanova, Señor de Bicorb (Luis). lámina XVI, 69
Castello (Félix)... 202 y 207
Castiglione (Baltasar).... 14
Castilla (Juana de)..... 46
Castillejo (Cristóbal de).. 4
Castillo (Leonardo de) ... 234
Castro (Cristóbal de)..... 152
Castro (D.ª Rosa María de)..... 252
Catalina de Aragón, reina de Inglaterra..... 22
Catalina Micaela, hija de Felipe II. 82, 105-107 y 111
Catalina de Austria, reina de Portugal, mujer de Juan III .... 22-23, lám. II, y 71
Catalina de Portugal, hija de D. Duarte 71
Catalina de Portugal, mujer de Carlos II de Inglaterra 239
Catalina, princesa de Lorena..... 118
Catalina II de Rusia..... 278
Catalina de Médicis. 76 y 82
Catalina Renata de Austria Stiria..... 136
Catena (Vincenzo)..... 28
Cavalcaselle..... 11, 26, 29, 32, 40, 56, 59 y 65
Cavanillas (P.)..... 244
Cean Bermúdez (Juan A). 126, 171 y 201
Cellini (Benvenuto)..... 90
Cervantes (Miguel de)... 201
Céspedes (Gonzalo de) 159, 202 y 204
Cetina (Gutierre de)..... 51
Cevallos (Lic. Jerónimo de)... lám. XLII, 175- 178
Cibo (El Cardenal Inocencio..... 11
Cibo, conde de Terentillo (Lorenzo)..... 37

Páginas

Ciocchi del Monte Sansavino (Cardenal Antonio).... ... 12-13 y 15
Cisneros (Benito de) 86
Claudia de Médicis 133
Claudia de Francia, duquesa de Lorena. 117, 118 y 127
Claussin..... 186
Clemente VII..... 10 y 13
Cleopatra 194
Clerc (Nicolás)..... 103
Cleve (Joos van) V. *Becke* (Joos van).
Clouet. 76-77, lám. XVIII, y 91
Cobos (El secretario Francisco de los). lám. V, 42- 44
Coello (Claudio)..... 244
Colman (Desiderio)..... 58
Coloma (Carlos)... 162 y 203
Colonnas..... 128
Colonna (Livia). lám. IV, 41
Colonna (Marcio)..... 42
Constanza de Austria Stiria 137
Contareno (Pedro)..... 90
Contarini (Familia)..... 78
Conte (Jacopo del). lám. V, 42
Cook (Herbert)..... 81
Cooper (Samuel). lámina XLIX, 238
Coppier..... 9
Corbera (D.ª María de)... 200
Córdoba (D. Gonzalo)... 110, 203 y 208
Coria (El Bobo de)..... 222
Corte (Juan de la). 162 y 166
Cortés (Hernán)..... 75
Cortona (Pedro)..... 229
Corral y Valdés (D.ª Catalina de)..... 191
Corral (D. Cristóbal de).. 192
Corral y Arellano (D. Diego de)..... 190- 192
Corral (D. Juan de) 192
Corral (León de) 192
Corral e Ipeñarrieta (Luis Vicente)..... 191
Corral (D.ª Teresa de)... 192
Correa de Vivar (Juan).. lám. VI, 45- 46
Cosme I de Médicis. 108 y 109
Cosme II de Médicis. 137, 146 y 182

Páginas

Cossio (Manuel Bartolomé)..... 46, 101 y 175
Cotarelo (Emilio).. 159 y 272
Courbes (J.)..... 173
Cranach (Lucas)..... 47- 48
Crayer (Gaspar de).. 209- 210
Cristian II de Dinamarca. 117
Cristina, reina de Dinamarca..... 117
Cristina de Lorena, duquesa de Florencia.... 117, 138 y 146
Cristina de Suecia..... 231
Cronenburch (Anna van). 105
Crowe..... 11, 26, 30, 32, 40, 56, 59 y 65
Crutwell (Miss)..... 83
Cruz (Juan de la). 168 y 212
Cruz (Ramón de la)..... 272
Cruzada Villaamil (Gregorio).....Passim.
Cuccina (Juan y Jerónimo)..... lám. XI, 55- 56
Cuervo (Fr. Justo)..... 206
Cueva (Alonso de la)..... 145
Cueva (D. Beltrán de la). 7
Cueva (D.ª Brianda de la) 7
Cust (Lionel)..... 163
Custode (Domenico). 89, 129 y 131
Cuyp (J. Guerritsz)..... 179
Champagne (Felipe). lámina XLIV, 197
Chevreusse (Madama de). 149
Christus (Petrus)..... 1
Daret (Jacques)..... 1- 2
Dávalos, marqués del Vasto (D. Alonso). lám. III, 39
David (Gerard)..... 8 y 18
Dávila (El mariscal Alvaro)..... lám. I, 6- 8
Dávila (Gonzalo)..... 7
Dávila (Hernán Gómez). lám. I, 7- 8
Dávila (Juana)..... 7
Debrié (C. F. J.).. lámina LIV, 255
Destrée (J)..... 140
Díaz del Valle (Lázaro).. 126
Diego Ernesto de Austria 102- 103
Dieulafoy (Marcel)..... 153
Digby (Juan). V. Bristol (Conde de).
Dobson..... 223

Páginas

Donato (Dux Leonardo). 145
Dormer, duquesa de Feria (Milora Juana).... 84
Dossi (Dosso)..... 25
Duarte, duque de Guimaraes, hijo del rey don Manuel..... 71
Durero (Alberto). 3-4, 9, 19 y 65
Durrer (Roberto).... 10, 11, 12 y 16
Dussieux..... Passim.
Dyck (Anton van). 112, 120, 163, 180-81, 184-88, 193, 195, 203, 209, 210, 214, 216, 217, 222-23, 231, 239 y 245
Dyck (Justina Ana van).. 217
Effendi (Hagi Hussein). lám. LVIII, 261
Egmont. V. Felipe.
Egmont (Just van)..... 231
Elector de Sajonia 47
Enrique, duque de Lorena..... 127
Enrique II de Francia.. 68, 82 y 117
Enrique IV de Francia.. 139, 149 y 229
Enriqueta M.ª de Borbón, mujer de Carlos I de Inglaterra.... 149, 214 y 239
Enríquez de Cabrera (doña Francisca)..... 143
Ensenada (Marqués de la) 194
Erasmo..... 21
Escolano..... 68 y 69
Escudero (P.)..... 206
Esforza (Francisco)..... 117
Espinosa y Quesada. Véanse: Navas (Conde de) y Zarco del Valle.
Espinosa (Pedro de)..... 201
Este. Veánse nombres propios.
Esteban (P. Eustasio) ... 244
Esteve (Agustín) 279
Eubel (P.).... 90, 107 y 119
Eugenio de Saboya..... 250
Eusebi (Luis)..... 278
Eyck (van Juan)... 1 y 169
Fajardo de Guevara y Tença (D. Juan)..... 205
Fajardo Zúñiga y Requesens (D.ª Antonia)..... 225

Páginas

Farnesio (Alejandro). V. Paulo III.
Farnesio (Alejandro). 54, 71, 86, **103, 110** y **116**
Farnesio (Ranucio). 15 y **55**
Federico I, duque de Mantua..... **26-27** y 32
Federico Augusto II de Polonia..... 260
Federico de la Rovere ... 138
Federico Enrique de Nassau..... 232
Federico Guillermo, Gran Elector de Brandemburgo..... 232
Federico Gonzaga.. **26-27**
Felibien 140
Felipe I el Hermoso. **4, 5** y 6
Felipe II.. . 23, 44, 57, 58-61, lám. XIII, **72, 80**, 81, 87, **88**, 92, 105, 106, 107, 114, 123-125, 129, 148, 152, **163** y 226
Felipe III... 44, 82, 137, **155, 160, 161, 162, 163, 169-170** y **172**
Felipe IV.. 44, **132, 134**, 147, 160, **163**, 166. **171**, 218, 224, 231, **233-234** y 237
Felipe V.. 240, **248-249**, lám. LI, y 260
Felipe Próspero, hijo de Felipe IV **237**
Felipe, duque de Parma, hijo de Felipe V.. **257-258**
Felipe II de Saboya..... 5
Felipe Manuel Saboya.. **110-111** y **127**
Felipe de Francia, duque de Orleans, hijo de Luis XIII..... 253
Felipe de Egmont..... 102
Feria (Duque de)..... **199**
Feria (Duquesa). V. Dormer.
Fernán-Núñez (Conde de) 261
Fernández (Francisco)... 202
Fernández Bethencourt (Francisco)..... 145 y 272
Fernández Guerra (Aureliano)..... 46
Fernández de Laredo (Juan)..... 234
Fernández Navarrete (Martin)..... 268

Páginas

Fernando *el Católico*. 7 y **18**
Fernando VII. 155, 246 y **274**
Fernando I (Emperador). 30, **48-49**
Fernando II (Emperador) **132-134**, láms. XXXII y XXXIII, y 216
Fernando III (Emperador) 138, 211, **216**, 227 y 228
Fernando IV rey de Romanos. **228**, lám. XLVII, y **230**
Fernando IV de Nápoles, hijo de Carlos III..... **268**
Fernando I de Toscana.. **108-109**, 117, 138 y **146**
Fernando II de Toscana.. **146, 183** y 211
Fernando, hijo de Felipe II ..... **60, 92** y **94**
Fernando, hijo de Felipe III (Cardenal infante)... **168, 195, 209-210**, 218 y **224**
Fernando del Tirol (Archiduque). 26, **129-130**, 132 y 139
Fernando Carlos de Austria Stiria..... 138
Fernando (Archiduque).. **270**
Ferrante Gonzaga..... 55
Ferreti (Giovanni Domenico) 4
Ffoulkes (Constance)..... 93
Filangieri di Candida.... 15
Filiberto II de Saboya.... **5**
Filiberto Manuel de Saboya 33
Finelli..... 214
Finocheti (D. José)..... 261
Firmenich (Richard)..... 24
Fischel (Oskar).. 25, 26, 56, 59 y 81
Flemalle (*Maestro de*). V. *Campin* (Robert).
Flórez (P. Enrique). Passim.
Floris (Franz)..... 60
Fonseca (Juan de) 172 y **173**
Fontanges (Mlle. de).... **241**
Forment (Elena)... ... . **218**
Foronda (Marqués de). 29, 31 y 47
Fortuny (Mariano) 277
Fosman (Gregorio)..... 148
Foulché-Delbosc..... . 51

Páginas

Francavila (Príncipe de). 261
Francia (Francesco). 11, 26 y 32
Francisco II, emperador de Alemania. lám. LX, 269
Francisco I de Francia.. 33 y 61
Francisco II de Francia.. 28
Francisco, duque de Alençon.... lám. XIX, 82
Francisco I de Nápoles... 155
Francisco I de Lorena ... 117
Francisco II de Cleves, duque de Nevers..... 77
Francisco Gonzaga, marqués de Mantua..... 32
Francisco de Médicis, gran duque de Toscana..... 141
Fraschetti..... 189 y 214
Freire (D.ª Isabel)..... 152
Friedlander (Max)... 8, 21 y 24
Frizzoni (Gustavo)..... 120
Frocas Pereira y Pimentel, conde de Feria (don Manuel)..... 203
Fuensaldaña (Conde de) 247
Fuente (Dr. Rodrigo de la). 100- 101
Fugger (Raimundo).. 28- 29
Fuica (D.ª Margarita de). 158
Fyt (Jan)..... 231
Gachard..... 123 y 125
Galitzin (Manuel) 266
Gallardo (Bartolomé José) 104
Ganz..... 21
Garibay (Esteban de).... 116 y 170
Garcia, marqués de Villafranca (Don).... 109 y 127
Garrick (David). lám. LIX, 266
Gaultier (Jacobo) 186
Gavard. 260
Genard..... 147
Gerbier (Baltasar)..... 30
Gherardini (Familia)..... 8
Gioconda (La) . . . . 8 y 14
Girón (D. Fernando). 201- 202
God.º..... 271
Gómez Dávila (Hernán). Lám. I, 7- 8
Gómez de Mora (Juan)... 163
Gómez Moreno (Manuel). 19, 154 y 274
Gómez de Sandoval (doña Catalina)..... 243
Goncourt (Los)..... 259
Góngora (D. Francisco de) 174
Góngora (D.ª Leonor de). 174
Góngora (Luis de).. 172- 174
Gonsalves (Nuno)..... 24
Gonzaga (Casa). V. nombres propios.
González (Bartolomé) 153, 154, 156, 158, 160-62, 167, 209 y 212
González de Valderrábano (D. Pedro)..... ... 7
Gossaert (Jan)..... ... 117
Gotten (Cornelio van der) 272- 273
Goya (Francisco)... 222, 266, 271-272, lám. LXII, 276- 286
Graff (Antón). lám. LIX, 266
Granvela (Cardenal). 10, 31, 59, 60 y 72
Greco (*Domenico Theotocopuli*, el).... 99-101, 107, 110, 126, 175-78, lám. XLII, y 226
Gregorio Maximiliano de Austria Stiria 137
Gregorio IX 15
Gronau..... 27, 55 y 81
Groves 186
Gruner (Luis)..... 10
Guendulain (Conde de) .. 215
Güemez (Fr. Juan)..... 232
Guerra (D. Juan Carlos de)..... 116
Guidi..... 214
Guidobaldo, duque de Urbino..... 60
Guiffrey..... 222
Guzmán (D.ª Leonor de), condesa de Monterrey.. 184
Hadeln ..... 55 y 78
Haebler (Conrado)..... 28
Hagenauer (Friedrich)... 28
Harington (Margarita). lám. XXI, 84- 86
Haro (D. Juan de)..... 202
Haro (D. Luis)..... 223
Haro y Guzmán (D.ª María)..... 243
Hartzembusch (J. E.)... 159
Haya (Cornelio de la). Véase Lyon (Cornelio de).

	Páginas
Hedicke (R.).....	63
Heere (Lucas de). lámina XIII,	60
Herberger.....	84
Hércules I de Ferrara ...	32
Hércules II de Este.....	25
Hernández de Morejón (D. Sebastián).....	278
Herrera (Fernando de)...	104
Herrera el Viejo (Francisco).....	79
Herrera y Saavedra (don Francisco).....	74
Hilliard (Nicolás).....	170
Hita (Arcipreste de).....	256
Hoey.....	140
Holbein (Hans).. 21, 24, 28, 29 y	117
Holanda (Francisco de)..	36
Holanda (Lucas de). Véase Leyden (Lucas de).	
Hollar (W.).....	65
Honthorst (Gerrit).....	232
Houasse (Michel-Ange). 253, lám. LIII, y	258
Huarte de San Juan.....	220
Hugo (H.).....	204
Hulin de Loo (Georges).. 2 y	18
Hummel.....	84
Hurtado de Mendoza (don Antonio).....	275
Hurtado de Mendoza (don Diego). 34, 42, lámina VIII, **50-**	**52**
Hymans (Henri). 11, 14, 73, 74, 75, 87, 179, 180, 222 y	229
Ibáñez (Pedro).....	273
Iberti	142
Idiáquez. (El Secretario Alonso de).....	115
Idiáquez (Alonso de). lámina XXVII, **114-**	**116**
Idiáquez (Juan de).....	115
Ignacio de Loyola (San). **78-**	**80**
Imhoff *el Viejo* (Hans)...	**19**
Ipeñarrieta y Galdós (D.ª Antonia).... **190-**	**192**
Iriarte (Charles)... 33 y	280
Iriarte (D. Juan de).....	257
Isabel (Emperatriz).. 22 **34-36**, 53 y	**72**

	Páginas
Isabel de Valois, mujer de Felipe II..... 76 y	82
Isabel, mujer de Felipe IV **134, 149**, láms. XXXVII bis a XL, **167**, 210 y	239
Isabel de Dinamarca, hermana de Carlos V.....	117
Isabel Clara Eugenia.... **52, 103**, 106, 107, **108, 125, 168** y	171
Isabel de Inglaterra	83
Isabel de Austria, mujer de Carlos IX de Francia **91**, lám. XXIV, y	**107**
Isabel de Braganza, esposa de D. Duarte, Condestable de Portugal...	**71**
Isabel de Austria Stiria..	137
Isabel Clara Eugenia de Austria Stiria.....	138
Isabel Carlota de Baviera	253
Isabel de Este, marquesa de Mantua..... **32-**	**33**
Isabel María Luisa, hija de Felipe, duque de Parma.....	**264**
Isembrandt (Adrián).....	8
Isidro (el jardinero de Goya).....	281
Iwanowitz Potemkin (Pedro)..... **246-**	**247**
Jacobo I de Inglaterra. lámina XLI, **170-**	**171**
Jacqueline de Longwič ..	77
Jaén (Antonio)... 148 y	184
Jáuregui (Juan).....	126
Jiménez Donoso (José)...	251
Jode (Pedro de)... 35-36, 138, 181 y	187
Joli de Dipi (Antonio)...	267
Joly de Chouin (Emilio)..	240
Jordaens (Jacob) .. **180, 181** y	218
José, rey de Romanos, emperador de Alemania. lám. XLVII,	**228**
José I de Portugal.....	254
José, archiduque de Austria.....	264
Jovio (Paulo)... 11, 12 y	37
Juan, hijo de los Reyes Católicos (El Príncipe don).	**17**
Juan de Austria, hijo de Carlos V..... **95-**	**96**

Páginas

Juan José de Austria, hijo de Felipe IV..... **250-251**
Juan III de Portugal. 22, 53 y **71**
Juan V de Portugal. lámina LIV, **255-257**
Juan VI de Portugal..... **271**
Juan VI, duque de Braganza..... 71
Juan Federico de Sajonia. **47-48**
Juana la Loca (doña). **6** y 141
Juana de Austria, hija de Fernando I..... 141
Juana, duquesa de Béjar.. **106**
Juanes (Juan de). **66 67**, lám. XVI, 68- 69
Juliá (Asensio)..... 277
Julian de Médicis..... 9
Julián de Médicis, duque de Nemours..... 10
Juliers (Guillermo de), duque de Cleves..... 118
Julio II..... **12** y **15**
Julio de Médicis. V. Clemente VII.
Justi (Karl).....Passim.
Kleinberger..... 9
Lafond (Paúl)..... 3 y 127
La Fuente (D. José Julio de)..... 279
Lanière (Nicolás)..... **186**
Laredo (Eladio)..... 45
Largillière (Nicolás) 252 y 254
Lasne (Michel)..... 197
Lathem (Jacques van)... 6
Laurencin (Marqués de).. 158
Lázaro Galdiano (José) .. 217
Leganés (Marqués de)... 120, **198-199**
Lely (Peter)..... 217
León X..... **10, 15**, y **16**
Leonardo (F.)..... 215
Leonardo (Jusepe). 198- 99
Leoni (León).... 36, 40, 55, 61, 62, 90, 110, 115 y 130
Leoni (Miguel Angel).... 143
Leoni (Pompeyo). 36, 62 y 143
Leonor de Aragón..... 32
Leonor de Austria, reina de Portugal y de Francia..... lám. XIV, **61-64**
Leonor de Médicis, emperatriz..... **133-134** y **142**
Leonor de Mantua, tercera esposa de Fernando III..... **241**
Leonor de Médicis. 133, 134, lám. XXXVII, **141-142**
Leonor de Austria Stiria. **135** y 136
Leonor de Toledo..... 109
Leopoldo I..... 256
Leopoldo de Austria Stiria..... ..... **138**
Leopoldo, gran duque de Toscana..... 269
Lerma (Duque de)..... 142
Leyden (Lucas de).. 9 y 65
Liaño (Felipe)..... 156
Liberti (Enrique) **187**
Lievens (Jan)..... 186
Lipsio (Justo)..... **147**
Lodovico il Moro..... 9
Loga (Valerian von). 36, 52, 70, 73, 85, 86, 235, 237-238, 271 y 277
Lomazo (Pablo)..... 153
Lombardo (Pedro)..... 1
Loo (Luis Michel von) ... 258, 259, 263, 264 y 265
López Enguidanos..... 278
López Polanco (Jerónimo) 148
Lorena (Casa de). V. nombres propios.
Lorena (Claudio)..... 216
Lorenzana (El Cardenal). 275 y 280
Lotto (Lorenzo)..... 20
Luciani (Sebastiano Francesco di), llamado el *Piombo*..... 13 y 70
Lucidel. V. Neufchatel.
Luis I de España .. **253**, lám. LIII, **262** y 276
Luis XIII..... 150
Luis XIV..... 256
Luis María de Borbón. (El Infante Cardenal)..... **280**
Luis, el gran Delfín, hijo de Luis XIV.... **240** y **241**
Luis Antonio de Borbón (El Infante Cardenal).. **257** 258 y **280**
Luis II *el Bueno*, duque de Montpensier..... 77
Luis, hijo de Luis XV (El Delfín). lám. LVI, **258-259**
Luisa Isabel de Francia, hija de Luis XV..... 264

Páginas

Luna (Alvaro de)..... 7
Luque Fajardo (Licenciado Francisco)..... 79
Lutero (Martín)..... 24
Luyck (Franz).. 210-11, lám. XLV, 216, 227-28, láms. XLVI y XLVII y 241
Lyon (Cornelio de). 34 y 83
Llano (D.ª María de)..... 243
Mabuse. V. Gossaer. (Juan)
Macip (Juan Vicente). V. Juanes (Juan de).
Madrazo (D. Federico)... 277
Madrazo (Pedro)..... Passim.
Maella (M. S.). 257, 264, lám. LXI, y 271
Maintenon (Madama) 155
Malaguzzi Valeri 9
Mal-lara (Juan de)..... 104
Malombra (Pietro).. 145
Mancini (Olimpia) 250
Manrique y Butrón (Doña Mencía)..... 115
Manrique (D.ª Luisa).... 115
Mansfeld (Carlos de) 89
Mansfeld, Pedro Ernesto (Conde de)..... 89
Manuel *o Venturoso*, rey de Portugal.. 23, 61 y 152
Manuel Filiberto de Saboya..... 111
Maratta (*Carlo*)..... 229
Marco Antonio..... 194
Marcolini..... 40
March (Esteban)... 181-182
Marende (J.)..... 5
Margarita de Austria, mujer de Felipe III. 131 135, 136, 160-161, 164 y 172
Margarita, hija de Felipe III. 167-168
Margarita, hija de Felipe IV... 235, lámina XLVIII, y 238
Margarita de Austria (Sor)..... 107, 147-148
Margarita de Parma. 52, 53, 54, láms. IX y X y 112
Margarita de Valois.. 33-34
Margarita de Valois, reina de Navarra..... 76
Margarita de Saboya. 4 y 5
Margarita inglesa. Véase Harington.
María de Inglaterra, mujer de Felipe II... 59, 60, 85 y 86
María Stuart. 76-77, lámina XVIII, y 170
María de Hungría, hermana de Carlos V. 36, 58, 62 y 63
María de Austria, hermana de Felipe II. 84, 91, 92, 105 y 148
María, hija de Felipe III, emperatriz.. 153, 165, 168, 210-212, lám. XLV, 227 y 256
María de Borbón, princesa de Cariñán.... 111-112
María de Portugal, hija del rey D. Manuel .. 70, lám. XVII, y 71
María de Portugal, hija de D. Duarte. 53, lámina X, 71 y 86
María de Baviera. lámina XXXI, 131
María de Médicis... 139-140, lám. XXXVI, 141 y 149
María Amalia de Sajonia. 259, 260, lám. LVII, y 263
María Amalia, infanta de España 275
Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV. 196, 227, lámina XLVI, 236, lámina XLVIII, y 238
María Ana de Austria, mujer de Juan V de Portugal. 256, lám. LV, y 257
María Ana (Archiduquesa) 270
María Ana Victoria, hija de Felipe V *(Marianina)* 254
Mariana de Baviera..... 133
Mariana Cristina de Baviera..... 240
María Carolina de Lorena, mujer de Fernando IV de Nápoles..... 269
María Antonia Fernanda, hija de Felipe V, reina de Cerdeña. 265
María Cristerna de Austria Stiria..... 135 y 136
María Isabel, hija de Carlos III..... 263

Páginas

María Josefa de Sajonia (La Delfina)..... 259
María Josefa de Austria, suegra de Carlos III... 259-260
María Josefa, infanta de España..... 275
María Leopoldina de Austria Stiria..... 138
María Luisa de Borbón, reina mujer de Carlos II. 154
María Luisa, mujer de Carlos IV..... 264
María Luisa, infanta de España..... 275
María Magdalena de Austria Stiria... 137, 182-183
María Teresa, hija de Felipe IV. 235-236, lámina XLVIII, 239, 240 y 241
María Teresa Antonia, hija de Felipe V. 258, 259 y 266
María Teresa, hija de Luis XIV..... 241
Marianina. V. María Ana Victoria.
Marsilio..... 20
Martínez Vallejo (Eugenia) *la Monstrua* 245
Martínez (Jusepe)..... 60
Mascarenhas (D.ª Leonor) 23
Mascareñas (Jerónimo de) 227
Mathisio (El médico)..... 73
Matienzo (Fray Tomás de)..... 17-18
Maura Gamazo (Gabriel). 235, 246 y 252
Maximiliano I..... 9
Maximiliano II..... 91
Maximiliano Ernesto de Austria Stiria..... 135
Mayena (Duque de). 150 y 197
Mayer (August). 78, 95, 182 y 244
Mayno (Fr. Juan Bautista) 125, 157, 205-207 y 234
Mayno (La madre del pintor)..... 207-208
Mazo (Juan Bautista)... 161-62, 181-82, 191, 204, 215, 224, 226, 233, 235, lám. XLVIII, y 237
Mazo (Hijas de)..... 224
Mazzuola (Francesco). 37-38
Médicis. V. nombres propios.
Médicis (Cardenal Juan de). V. León X.
Medinaceli (El Duque don Luis Antonio)..... 252
Medinilla (Baltasar Elisio) 206
Mele (Eugenio)..... 261
Mélida (José Ramón). 85, 191 y 192
Mendelsohn (Enriqueta).. 25
Méndez Silva (Rodrigo).. 56, 103, 144 y 228
Méndez de Haro (D. Luis) 243
Mendoza..... 44
Mendoza (D.ª María de), condesa de Rivadavia.. 44
Menéndez o Meléndez (Francisco Antonio).... 262
Menéndez Pelayo (Marcelino)..... 113
Meneses, duque de Villareal (Manuel)..... 109
Meneses (Beatriz)..... 109
Mengs (Antonio Rafael).. lám. LX, 268-269
Merimée (Próspero)..... 89
Merisi. V. Caravaggio.
Merlo (Giraldo de)..... 276
Merode (Maestro de). Véase *Campin* (Robert).
Messía de Guzmán (don Diego). V. Leganés (Marqués de).
Metgen, esposa de Antonio Moro..... 73
Metsys..... 122
Meyers..... 84
Michel (El maestro). Véase *Sitlium* (Michel).
Michel (André).... 94 y 218
Micheli Márquez (José)... 55
Micheli (Parrhasio).. 92-94
Mignard (Pierre)... 240, 241 y 248
Mignet..... 34
Mikhailovitch (Alejo).... 246
Milanesi..... 52
Moles (D. Joaquín)..... 264
Molinos (Miguel de)..... 232
Mona Lisa *la Gioconda*.. 8
Monardes (Nicolás)..... 100
Moncada, marqués de Aytona (D. Francisco de). 195
Moncada (D. Guillermo

Páginas

Ramón de), marqués de Aytona. **250**, lám. LII, y **252**
Moncada y Benavides (D.ª Luisa)..... 252
Moncada (D. Miguel Francisco)..... 251
Moncada y Benavides (D.ª Teresa)..... 252
Moneret de Villard 121
Montañés (Juan Martínez)..... 79, **213** **214**
Monterrey (Condesa de). V. Guzmán (Leonor de).
Mora (Conde de). V. Rojas (Pedro de).
Morales (Ambrosio de)... 154
Morales (Luis de)... 78- 80
Moreau-Vauthier ... 82, 134 y 150
Morelli..... 83 y 110
Morelli (Jacopo)..... 20
Moreno Villa (José)..... 79
Moretto (Alessandro Bonvicino, llamado el)..... 20
Morigia..... 153
Moro (Antonio).. 10, 22, 23, 29, 34, 35, 36, 53, lámina X, 63, 69, 70, 71, 73, 74-75, 84, 86, 87, 91, 131, 219 y 245
Moro (Tomás). Canciller de Inglaterra..... **21**
Moroni (Giovanni)..... 64
Morra (Sebastián de)... **221**- 222
Mosquera de Figueroa... 104
Mostaert... 5
Muerte de María (El maestro de la). V. Becke (Joos).
Mugnos (D. Filadelfo) .. 42
Mulen (Pablo van)..... 152
Muller (Harmann)..... 230
Muller (Jan Harmensz) .. 230
Müntz (Eugenio)..... 11
Muñoz (Sebastián)..... **249**
Mura (Francesco de). Franceschiello..... 265
Murillo (Bartolomé Esteban) **242**, 244- 245
Narbona (D. Diego de) .. 157
Nardi (Angelo)... 152 y 156
Nassau Siegen (Juan de). **203**
Nassau (Justino de) **203**

Páginas

Nattier 262
Navamuel (Fray Juan de) 18
Navarro, marqués de la Victoria (D. Juan José). **267**
Navas (Conde de las).... 190
Neefs (Jacques) 188
Neoburgo (Wolfgang Phalz)..... **203**
Neroni (Bartolomeo)..... 52
Neufchatel (Nicolás de)... 66
Nodet 5
Noldo Gherardini (Antonio María di)..... 7
Noort (Juan)..... 210
Norton (Mister) 188
Nutal (Celia)..... 85
Octavio Enrique, conde Palatino del Rhin 26
Odón de Novara (El Venerable)..... **189**
Olavide (D. Ignacio de).. 280
Olazábal (D.ª Gracia de). 115
Olden Barnevelt (Juan van) **179**
Olivares (Conde Duque de) 176 y 177
Oliveira Martins..... 255
Olmo (José del)..... 242
Oncken..... 170 y 231
Orange..... 37
Orange (Familia)..... **105**
Orange Nassau (Luisa Enriqueta de)..... **232**
Orange (Mauricio de).... 179
Orellana (D. Juan de)... **205**
Orley (Bernardo van). 8, **19**, 20- 21
Orozco (V. Alonso de).... 88
Orsini (Gianetto)..... **120**
Osma (Guillermo J. de) .. 167
Ossorio Bernard (Manuel). 280
Osuna (Duque de). V. Téllez Girón.
Pablillos. V. Valladolid (Pablo de).
Pacheco (Francisco). 79, 113, 123, 147, 164, 173 y 189
Palma el Viejo (Jacopo). 50
Palma *el Joven* (Jacopo). **98**- **99**
Palomino (Acisclo Antonio)..... 206 y 249
Palomino (Juan) 254
Pantoja de la Cruz (Juan) 31-32, 67, 88, 105, 130-

Páginas

132, 135, 136, 138, 152, lám. XXXIX, 156, 167, 168, 212, 219, 222 y 234
Pareja (Juan de)..... 233
Paret (Luis)..... 275 y 276
Parma. V. nombres propios.
Parmigianino. V. Mazzuola.
Parrino..... 248
Parro (Sixto Ramón)..... 280
Passavant..... 10
Passerini (Cardenal Silvio)..... 11, 14, y 15
Pastor (Luis)..... 13
Pastrana (Duque de). Véase Silva.
Paton (David)..... 238
Paulo III..... 15 y 16
Paz y Melia (Antonio)... 115 y 222
Pedro II de Portugal.... 255
Pedro de Médicis.. lámina XXVI, 109
Pereyra (Manuel)..... *213*
Pérez (Antonio)..... 74
Pérez de Araciel García.. 192
Pérez Bustamante (Ciriaco)..... 245
Pérez de Guzmán, duque de Medina-Sidonia (don Alonso)..... 201
Pérez Pastor (Cristóbal).. 80
Perret (Pedro) 79, 169, 190 y 226
Pescara (Marquesa de)... 23
Piccolomini (Octavio).... 229
Picon (Jacinto Octavio).. 224, y 230
Pimentel, IX conde de Benavente (D. Antonio) 191 y 225
Pimentel (D. Francisco Antonio Casimiro). ... 225
Pimentel, X conde de Benavente (D. Juan Francisco)..... 191 y 225
Pimentel Téllez Girón, duquesa de Osuna (doña María Josefa)..... 272
Pineda (Antonio)..... 176
Pinedo..... 225
Pío IV..... 108
Piombo. V. Luciani.
Plon (Eugène).. 55, 62, 110 y 143
Poggio (M.)..... 8

Páginas

Ponce de León (D.ª María)..... 225
Pont (Paul du). V. Pontius.
Ponte. V. Bassano.
Pontius (Paulus). 193-94, 203, 231 y 247
Ponz (Antonio)... 3, 17, 46, 85 y 275
Porbus el Viejo.... 83 y 86
Porbus el Joven (Franz).. 134, 140, 149-52, láminas XXXVII bis y XXXVIII 160 y 180
Porter (Endimion)..... 223
Portocarrero (D. Luis de)..... 200
Portocarrero y Meneses (D.ª Luisa)..... 251
Portocarrero y de la Vega (D. Luis)..... 200
Portocarrero y Moriano (D. Luis)..... 200
Prado (Blas de). 61, 112, 114 y 144
Praxiteles..... 162
Predis (Ambrosio de).... 9
Preissler (M.)..... 4
Priego (Marqués de)..... 174
Pulzone (Scipion)... 50-52, lám. VIII, 96, 128 y 139
Puyol (Julio)..... 215
Quevedo (Francisco de).. 168 y 235
Quintana (Jerónimo),.... 23
Quintana (Manuel José).. 286
Quiñones (Leonor de).... 7
Rafael..... 10-16, 67 y 114
Raget..... 215
Rameau..... 266
Ramírez de Prado (Lorenzo)..... 227
Ramos (D. Antonio)..... 115
Ranc (Jean).... 253-54, 255-56, lám. LIV, 257 y 262
Rasp (C. G.)..... 188
Ravesteyn..... 203
Redin y Cruzat (D. Tiburcio)..... 215- 216
Reicke (Emil)..... 19
Reinach (Salomón)..... 49
Rembrandt..... 194
Renard..... 59
Reymond (Marcel)..... 96
Reugnerus (Nicola)..... 65
Ribera (José). 78, 245 y 251

Páginas

Ribera (D.ª Juana)..... 46
Ricci. V. Rizi.
Ricci (Corrado)..... 119
Riccio..... 38
Rickaert (David)..... 187
Rickaert (María)..... 188
Rickaert (Martín).. 187-188
Ridolfi (Carlo)... 49, 78, 95, 98 y 145
Rigaud (Hyacinthe)..... 253
Rivadeneyra (P. Pedro). 78
Rizi (Francisco)... 227, 247- 248
Rizi (Fray Juan)..... 216
Robles (D. Gaspar de)... 116
Robles (D.ª Juana de), baronesa de Villy. lámina XXVII, 114- 116
Roblot-Delondre (Louise). 35, 36, 52, 64, 70, 107 y 108
Robusti (Jacopo) y Marietta. V. Tintoretto.
Rodolfo II (Emperador).. 103, 129 y 144
Rodríguez Marín (Francisco)..... 100
Rodríguez Villa (Antonio) 7 y 97
Rojas (El embajador Francisco de)..... 46
Rojas Ribera y Ayala (Francisco de). lám. VI, 46
Rojas y Córdoba, marquesa de Leganés (doña Juana)..... 199
Rojas, III marqués de Poza (D. Francisco).... 143
Rojas *el Cano* (Francisco de)..... 46
Rojas (V. Simón de)..... 160
Rojas (Juan de)..... 64
Rojas, conde de Mora (D. Pedro de)..... 46
Romeo (D.ª Violante).... 69
Romero de Torres (Enrique)..... 173 y 174
Rooses (Max)... 21, 63, 140, 181 y 188
Rómulo (Diego de)..... 157
Rosemberg (Adolf)..... 196
Rossi (Pedro María), conde de San Segundo... 37- 38
Roumianssoff (Simeon)... 247
Rozalejo (Marqués de)... 175

Páginas

Rubens (Peter Pawel)... 21, 36, 103, 133, 139, 140, 141-42, 147, 149, 151-152, 163-65, 181, 193, 196, 209 y 218
Ruiz (Diego)..... 200
Ruiz (Magdalena). 124 y 125
Ruthven (María)..... 217
Sá de Miranda..... 23
Saboya. V. nombres propios.
Sacchi (Andrea)... 228- 229
Sadeler..... 144
Saez (Santiago)..... 201
Saint Georges Guillet.... 231
Salas (Francisco Gregorio) 101
Salazar (Conde de)..... 203
Salazar y Castro (Luis de) 54, 71, 116, 142, 183, 225, 243 y 244
Salimbeni (Arzobispo)... 119
Salomé..... 56
Salvatierra (Mariano).... 280
Samuel (Flamenco)..... 193
San Quintín (D.ª Juana de)..... 116
San Román (Francisco de Borja)..... 35 y 206
San Segundo (Conde de). 37
Sánchez Coello (Alonso).. 34-36, 67, 69, 74-75, 79, 87, 89, 91, 95-96, 102, 106-107, 136, 156 y 219
Sandoval y Rojas (Arzobispo)..... 126
Sandrart (Joachim)..... 230
Sansovino (Andrea)..... 13
Santa Cruz (Marqués de). 275
Santi. V. Rafael.
Santos (Fray Francisco).. 3
Sarcinelli (Cornelio)..... 57
Scaramucia Trivulzio (El Cardenal)..... 12
Scopas..... 162
Scrots (Guillermo)..... 36
Schaeffer (Emil). 50, 64, 180, 184, 187, 210, 214 y 217
Schrenkio (J.). 83, lámina XX, 129 y 131
Schertlin de Burtenbach (Sebastián). 83, lámina XX, y 84
Scheyven (Familia)..... 3
Schinner (Cardenal Matías)..... 12

Páginas

Schipa (Michelangelo).... 261
Schleibler..... 24
Sebastián de Portugal... 82 y 123
Sedano..... 51
Segismundo III de Polonia..... 136 y 137
Segismundo de Transilvania. V. Batori.
Segismundo de Austria Stiria, abad de Pasco. 138
Seissenegger (Jacobo).... 30
Semini (Julio César)..... 210
Sentenach (Narciso). 46, 81, 85, 106, 153, 154, 172, 199, 212, 213, 216, 220, 227, 233 y 270
Serra, marqués de Almendralejo (D. Juan Francisco)..... 248
Serrano Sanz (Manuel)... 264
Sigüenza (Fray José de). 3, 46 y 73
Silva, duque de Hijar (don Fadrique de)..... 252
Silva Mendoza, duque de Pastrana (D. Gregorio). lám. L, 242- 244
Silva y Alvarez de Toledo, duquesa de Alba, (María del Pilar, Teresa Cayetana)..... 282- 286
Silva Mendoza (Rodrigo). 243
Silvestre (Luis)..... 260
Sithium (Miguel)..... 6
Smith..... 222
Sodoma (Giov. Antonio Bazzi)..... 52
Somer (Pablo van). lámina XLI, 171
Sofonisba..... 194
Sofía, mujer de Pedro II de Portugal..... 255
Somoza (José)..... 281
Soplillo..... 171
Soraluce..... 115
Soria (Lope de)..... 30
Sousa Viterbo 23
Spínola (Ambrosio). 184, 198- 199
Spínola (D.ª Polixena).. 184-185 y 198
Stella..... 126
Stevenson..... 220
Stimmer (Tobías). lám. X, 53
Stirling (W.) 34, 96, 112 y 190

Páginas

Strigel (Bernardo).. 4 y 49
Strindberg (August)..... 232
Stuart (María). lámina XVIII, 76- 77
Suárez de Figueroa (Gómez), duque de Feria.. 208
Succa (Antonio de)..... 95
Sueyro (Manuel)..... 204
Suttermans (Justo). 117, 134, 182 y 183
Tacca (Felipe)..... 214
Tacca (Pedro)..... 146
Tamayo de Vargas (don Tomás)..... 205
Tanucci (Marqués de)... 267
Tassis y Peralta (Juan de) 159
Tebes (D. Diego de)..... 154
Téllez Girón, duque de Osuna (D. Francisco)... 272
Téllez Girón, marquesa de Santa Cruz (doña Joaquina)..... 273
Téllez Girón (Josefa Manuela)..... 273
Téllez Girón y Pacheco, duque de Osuna (D. Pedro de Alcántara)..... 272
Téllez Girón, príncipe de Anglona (D. Pedro Alcántara)..... 273
Teniers (David).. 231 y 247
Terzio (Francisco)..... 132
Thausing..... 19
Theotocopuli (Domenico). V. Greco.
Thieme..... 25 y 153
Thorold (Rogers)..... 179
Thurzo de Bethenfalva (Catalina)..... 29
Ticiano .. 16, 25-27, 29-32, 34-36, 38, 39-41, lámina III, 43-44, 47-49, 51, 54, 55-57, lám. XI, 58-61, 64-65, lám. XV, 72-73, 80-81, 94, 99, 163, 226
Ticiano (La mujer de)... 50
Tintoretto (Jacopo Robusti, llamado). 49-50, lámina VII, 90, 97, lámina XXV, 98-99, lámina XXVI, y 109
Tintoretto (Marieta).... 99
Tobar (Alonso Miguel)... 242
Tocqué..... 258
Toledo (D. Fadrique de). 205- 208

Páginas

Tomás de Saboya Cariñán (Francisco)..... **111**
Tormo (Elías) ... 23, 45, 46, 49, 64, 70, 88, 99, 107, 108, 114, 132, 148, 161, 163, 170, 190, 199, 200, 202, 204, 230, 238, 253 y 260
Torquemada (Cardenal Juan de)..... **17**
Torquemada (Fray Tomás de)..... **17**
Torrecilla (Marqués de la) 114
Torre Marín (D. Rodrigo de la)..... 275
Torres (Matías de)..... 148
Tour (Quintín La). 258, lám. LVI y 259
Tramoyeres (D. Luis)... 285
Trezzo (Jácome)..... 154
Tristán (Luis). 126, lámina XXIX, y 127
Tristán *el Calabrés* (Luis). lám. XXIX, **122** y **127**
Trueba (Antonio de)..... 281
Tschudi (Hugo von)..... 1
Turriano (Juanelo). lámina XI, **54**- **56**

Udine (Juan de)..... 96
Urbano VIII..... 166
Urbino (Duque de)..... **54**
Uría (D.ª María de)..... 279
Ursinos (Princesa de los). 155
Urrutia (El general don José)..... **278**- **279**
Utrecht (Cristóbal de).... 23
Uylemborch (Saskia van). **194**
Vaillant (André) 179
Valderrábano y Guzmán (D. Fernando de) 7
Valois. V. nombres propios.
Vallabriga (M.ª Teresa). 258
Valladolid (Pablo de).... **220**
Vallecas (El Niño de).... **222**
Vallet (Guillermo). 229 y 232
Vandome (Mr. de)..... 102
Varela (Francisco)..... 213
Vargas (Francisco de), embajador..... **72** y 80
Vargas Ponce..... 268
Varotari (Alejandro)..... 56
Vasari (Giorgio)..... Passim.
Vasto (Marqués del). lámina III. **39**- **41**

Páginas

Vázquez de Zamudio (Pedro) 180
Vázquez (Rodrigo)..... **99**
Vecellio (Césare)... 47 y 48
Vecellio (Horacio) 110
Vecellio (Lavinia). lámina XII, 56- 57
Vecellio (Tizian). Véase *Ticiano*.
Veen (Otto u Octavio van) 102-103, 114-116, lám. XXVII
Vega (Licenciado Juan de la)..... 200
Vega (Lope de) 205
Velasco, conde de Salazar (D. Juan de)..... **248**
Velasco, duquesa de Gandía (D.ª Juana de)..... **130**
Velázquez (Diego).. 134, 157-58, 160-66, lám. XL, 172-173, **188**-**89**, lámina XLIII, 190-92, 202-204, 209, 210, 213-14, 219-22, 224, 225-26, 229, 232, 233-36, 240, 246, 276 y 286
Velázquez (María)..... **224**
Velázquez (Francisca)... **224**
Vélez (Marquesa de los).. **237**
Venius. V. Veen.
Venturi (Adolfo) ... 26 y 28
Venturi (Lionello) 121
Verdugo (Coronel Francisco)..... lám. XXV, **97**
Veronés (Paolo Caliari). 38, lám. III, 41-42, lámina IV, 55, lám. XI, 57, lám. XII, 65, 77, 78, **98** y **99**
Vidal (Pedro Antonio)... 157, 169- 170
Vierixck (Juan) 139
Vicente Gonzaga, duque de Mantua. 133, 141 y **142**
Víctor Amadeo III de Saboya, rey de Cerdeña.. 266
Victorio de Médicis **264**
Victorio de Saboya **169**
Vignacourt (Alof de) **122**
Viladons (Juan)..... 245
Vilanova (D. Francisco Juan de)..... 69
Villafranca (Antonio Juan) 37
Villafranca (Pedro de)... 191, 227, 234 y 237
Villalobos (Francisco de). 44
Villamediana (Conde de). 159

	Páginas
Villandrando (Rodrigo de). . 157, 170-71, 212, 219, 227 y	234
Villanueva (Marqués de).	261
Villaurrutia (Marqués de) 171 y	223
Villegas Selvago (Alfonso de)..... 112-	114
Villegas (Juan de).....	79
Vinci (Leonardo de). 8, 16 y	67
Viniegra (Salvador).....	173
Viñals (Francisco).....	206
Vitrubio.....	65
Vives (Luis).....	115
Voltaire.....	266
Vorstermann (Lucas)....	193
Vries (Adrián de).....	144
Wauters (J. A.).....	6
Weigel (Christ.).....	256
Welser (Felipa)... 130 y	139
Wéllington (Lord).....	280
Wenceslao de Austria...	56
Werl (Enrique de)... 1-	2
Weyden (Roger van der). 1, 2 y	23
Williamson	76
Woermann.....	11
Woltmann ..... 11 y	24
Wurzbach	Passim.
Zamudio (D.ª Ana María de).....	180
Zane (Mateo).....	106
Zapata (Luis de).....	76
Zapater.....	280
Zarco del Valle (Manuel R.) 31, 44, 46, 61, 80, 81, 113 y	190
Zelotti (Battista)... 98-	99
Zimmermann (Heinrich). 82 y	87
Zoffany	269
Zornoza (Tomás).....	81
Zúñiga (D. Francesillo de)..... 30 y	219
Zúñiga y Fonseca (don Manuel de).....	184
Zurbarán (Francisco) 173 y	184
Zurita (Jerónimo de).....	7

CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO QUE SE CITAN

En **negrilla**, los números de las pinturas monografiadas.

Números.	Páginas.	Números.	Páginas.	Números.	Páginas.
6	108	**415**	34	**721**	276
7	146	**416**	25	**738**	279
8	117, 143, 183	**417**	39	**739**	272
9	182	420	56	**741**	280
10	182	421	56	**742**	280
14	263	425	57	**756**	278
32	94, 99	**428**	56	**807**	99
54	260	**431**	60, 163	**812**	175
56	81	**432**	72	**842**	66, 69
69	119	445	56	**855**	68
232	267	**451**	32	**858**	198
240	20	**452**	58	**859**	198
245	145	**453**	48	861	125
262	64	**479**	92	862	125
279	37	**485**	38	**877**	181
295	50	**486**	41	**885**	205
299	10	**487**	57	**887**	215
326	229	**491**	77	**888**	236
327	228	492	78	**947**	78
367	109	**504**	8	**957**	249
368	97	**527**	91	**992**	242
369	90	**528**	42	1.029	52, 112
372	49, 99	**531**	104	**1.033**	39
373	98	**533**	47	1.036	88
375	98	**553**	250	**1.037**	152
376	98	635	203	1.039	130, 132, 138
377	98	**636**	208	**1.040**	105
378	98	**637**	208	**1.041**	233
384	99	**639**	189	**1.045**	274
401	138	**645**	246	**1.059**	112
405	44	**646**	242	1.126	242
407	80	**650**	242	**1.127**	247
408	25	652	154	1.139	105
409	29	**653**	202	**1.140**	107
410	31	**654**	207	**1.141**	87
411	58	**656**	200	**1.143**	74
412	54	**671**	45	**1.148**	95
414	64	716	137	**1.149**	136

Números.	Páginas.	Números.	Páginas.	Números.	Páginas.
1.150	136	1.480	195, 203, 920	1.980	110
1.153	242	1.487	185	2.037	266
1.158	126	1.488	193	2.048	2
1.172	202	1.489	222	2.073	205
1.176	160 ss.	1.490	187	2.074	205
1.177	160 ss	1.493	184	2.075	205
1.178	160 ss.	1.495	217	2.076	205
1.179	160 ss.	1.499	239	2.108	73
1.187	165, 212	1.500	214	2.109	23
1.192	235	1.502	195	2.113	70
1.193	225	1.503	231	2.114	73
1.194	213	1.513	1	2.115	86
1.195	190	1.514	1	2.116	84
1.196	190	1.549	180	2.117	53, 86
1.198	219	1.593	89	2.132	194
1.199	219	1.609	20	2.167	179
1.200	219	1.610	20	2.175	47
1.201	221	1.623	180	2.176	47
1.202	221	1.624	140	2.179	3
1.203	221	1.625	149	2.180	19
1.204	221	1.626	134	2.182	24
1.205	221	1.638	147	2.183	28
1.223	172	1.669	218	2.184	29
1.227	224	1.670	218	2.190	268
1.228	224	1.686	163	2.191	269
1.230	223	1.688	21	2.192	269
1.231	188	1.689	196	2.193	269
1.232	233	1.715	218	2.198	269
1.234	171	1.813	247	2.199	269
1.260	17	1.858	114	2.212	52
1.263	128	1.859	114	2.213	9
1.264	127	1.888	23	2.221	83
1.265	135	1.927	17	2.222	83
1.266	216	1.928	17	2.232	241
1.267	228	1.929	17	2.233	140, 197
1.269	132	1.932	8	2.265	253, 257
1.270	136	1.933	17	2.266	253, 257
1.271	137	1.934	6	2.276	252
1.272	210	1.935	17	2.277	254
1.273	136	1.940	229	2.283	258, 263, 264, 265
1.274	136	1.948	144	2.284	264
1.275	147	1.949	59	2.288	240
1.276	122	1.950	169	2.290	241
1.280	6, 154	1.951	117, 127, 146	2.291	240
1.281	166	1.952	117, 127, 146	2.292	240
1.282	167	1.954	170	2.297	262
1.283	94	1.955	111	2.336	254
1.284	88	1.956	127	2.355	76
1.302	143	1.957	65	2.358	260
1.303	17	1.961	133	2.371	239
1.304	17	1.962	133	2.375	241
1.320	22	1.963	33	2.377	258
1.328	273	1.976	193	2.381	250
1.472	210	1.977	151	2.382	263
1.479	187	1.978	232	2.387	253

Números.	Páginas.	Números.	Páginas.	Números.	Páginas.
2.392	258	2.434	129, 136	Catálogo francés.	
2.393	268	2.435	139		
2.404	196	2.437	259	2.441	227
2.405	141	2.439	256	Catálogo de la Escultura.	
2.406	197	*2.440	271		
2.407	238			259	61
2.408	255			Sin catalogar.	
2.409	239				
2.412	248			Felipe el Hermoso, página 4.	
2.413	268				
2.415	265			Alocución del Marqués del Vasto, 41.	
*2.416	271				
2.419	265			Van der Gotten, 271.	
2.433	129				

(*) Véase la nota final.

ERRATAS

Página	Línea	Dice	Léase
9	15	2112	2213
18	21	78	87
23	21	1088	1888
29	4	1531	1561
37	22	Rey	Mey
43	18	datantes	distantes
47	1	2173	2175
92	22	5	4
97	5	57	37
98	4	0,83 × 0,40	1,03 × 0,76
139	16	2835	2435
140	16	2232	2233
149	4	Lám. XXXVII	Lám. XXXVII bis
152	17	.....	Lám. XXXIX
155	27	nuestro	ecuestre
160	4	.....	Lám. XL.
229	30	1617	1657
237	35	1917	1913
239	1	Borver	Bower
239	18	Connaisseur	Connoisseur
240	24	Chonin	Chouin

NOTA FINAL. La atribución a Maella del cuadro del Prado número 2416, lám. LXI², es infundada.

Nuestro amigo el Sr. Beroqui nos avisa se le ha hallado una firma, que dice así: «Joseph Tronus, 1787». Giussepe Trono nació en Turín en 1739; pintó en Nápoles y en Lisboa — en 1787, ya residía allí Carlota Joaquina —, y murió en 1810; todo, según Bryan. En cambio, por un asiento del Inventario del Palacio de Madrid, de 1814, puede adjudicarse a Maella el núm. 2440, lám. LXI¹.

ESTE LIBRO
SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 24 DE ENERO DE 1919,
EN LA IMPRENTA DE JULIO COSANO,
SUCESOR DE RICARDO F. DE ROJAS,
CALLE DE TORIJA, NÚM. 5,
TELÉFONO M-316,
MADRID

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00111 6330

DTS

PRECIO: 1 PESETAS